This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

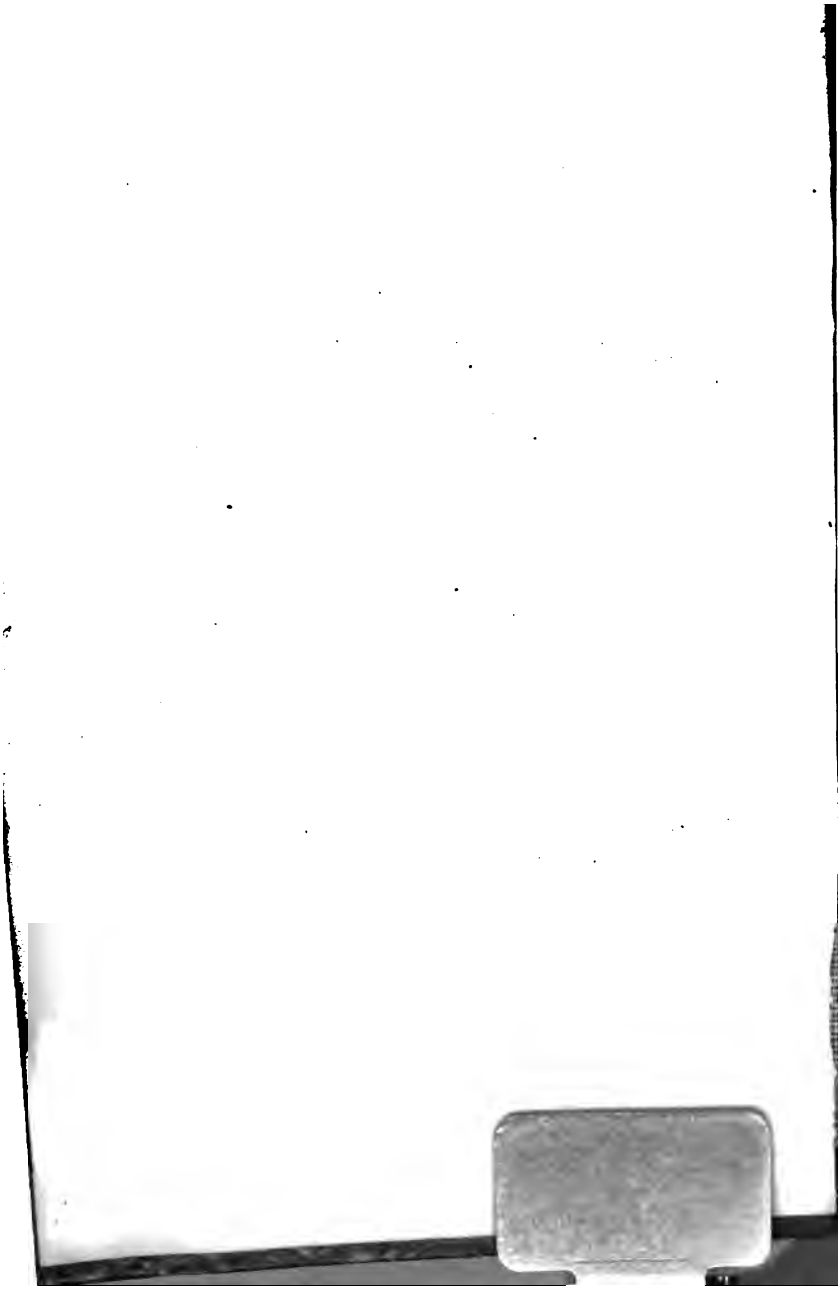
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



Kritische Betrachtungen von

Dr. Bernhard Maydorn

Leipzig 1900.
Eduard Avenarius.

THE NEW YORK
PUBLIC

Wesen und Bedeutung

des

modernen Realismus.

Kritische Betrachtungen

von

Dr. Bernhard Maydorn.

„Irrational erscheint das Leben;
Die Kunst soll keine Brüche geben."
(Geibel.)

Leipzig.
Eduard Avenarius.
1900.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
143314
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
1900

Inhalt.

		Seite
I.	Das Wesen des Realismus.	
	1. Milieu	4
	2. Charaktere	11
	3. Das Gemeine und Niedrige	20
	4. Die unbefriedigenden Schlüsse	31
	5. Die Form	41
II.	Die Bedeutung des Realismus.	
	6. Ursprung	52
	7. Wirkung	68
	8. Zweck	81
	9. Leistung	95
	10. Endurteil	109

Es giebt Moden, über die sich alle Welt ärgert, und die doch jedermann mitmacht, weil unter der Masse grauen Gefieders keiner als weißer Sperling umherhüpfen will. Und wie leicht ist es auch, sich über eine alberne Mode zu trösten, denn dieselbe Laune, die sie gestern oder heute zur Geltung gebracht hat, wird mit Sicherheit zu gegebener Frist auch ihr Ende herbeiführen. So wird denn, wo überhaupt sich ein solcher Ärger in Worten Luft macht, die Rede mehr satirischer Art sein als mit der ernstlichen Absicht einer positiven Belehrung auftreten, bei der man sich von vornherein des Mißerfolges versichert halten kann.

Anders steht es bei den wechselnden und sich ablösenden Richtungen im Leben des Geistes. Auch hier kann man wohl von Modeeinflüssen und Modeanschauungen reden, die weite Kreise der

Gebildeten beherrschen, aber wie solche Richtungen doch niemals den Charakter des sprunghaft Zusammenhangslosen an sich tragen, der der Mode in Kleidung und Sitte eignet, so pflegen sie auch länger anzudauern und nicht so plötzlich wieder zu verschwinden. Wo also hier ein Ärgernis gegeben wird, läßt sichs vom Einzelnen vielleicht für seine Person durch satirische Betrachtung innerlich überwinden, aber der Gesamtheit wird besser gedient durch nüchterne Beobachtung und eindringende Belehrung. Und je länger die Richtung Bestand hat, desto öfter müssen sich solche ernsten Erwägungen wiederholen, desto mehr von allen Seiten und aus verschiedenem Munde gehört werden.

Diejenige Richtung in der Kunst, die man als Realismus bezeichnet, mit ihren Anhängseln, dem Naturalismus auf der einen, dem Symbolismus auf der anderen Seite, hat in ihrem Einflusse auf die Geistesbildung der Zeit etwas der Mode Verwandtes an sich, und zwar einer Mode, die von vielen Seiten als lästig und drückend empfunden wird. Da sie jedoch ihrem Wesen nach nicht bloß Mode, vielmehr eine Lebensäußerung in der Entwickelung des Menschengeistes ist, so kann der

durch sie ausgeübte Druck auch nur durch einen geistigen Gegendruck in immer neuen und immer wiederholten Hinweisen auf ihren Kern und ihre Tragweite überwunden werden. Viel ist in diesem Sinne bereits über den Realismus geredet und geschrieben worden; aber wie nicht jedes Wort überall hin dringt, und wie im Hasten und Jagen der Zeit auch die treffendsten Worte der Vergessenheit anheimfallen können, wie daher ein Neues immer wieder seinen Beruf erfüllen mag: so darf auch grade bei einer so tief ins Leben einschneidenden Erscheinung, die allein schon durch die Wucht ihrer Allgemeingiltigkeit wirksam ist, die Masse der Beurteilungen mit in die Wagschale fallen.

In diesen Erwägungen finden die folgenden Blätter, die über das Wesen und die Bedeutung des Realismus aufklären wollen, ihre Berechtigung. Sie wollen ein Zeugnis sein, wie viele andere, von dem, was über die moderne Richtung in der Kunst im großen Publikum gedacht und gesagt wird, damit dem Erfreulichen desto mehr Anerkennung werde, das Ärgerliche aber nicht unwidersprochen bleibe. Und so sprechen sie zuerst

von denjenigen Erscheinungsformen, die man als das Wesentliche bezw. das Charakteristische des Realismus bezeichnen kann.

1.

Im Vordergrunde des Interesses steht der Begriff des Milieus, der Umwelt, wie man das Wort nicht unzutreffend verdeutscht hat. Zum Milieu gehört alles, was den Helden umgiebt an Menschen und Dingen, alles, was ihn berührt und beeinflußt an Sitten und Gewohnheiten, Handlungen und Gesinnungen, kurz gesagt, die Luft, in der er atmen gelernt hat und zu atmen gewöhnt ist. Wirkung des Milieus ist es, wenn wir uns in Goethes ‚Götz von Berlichingen' in die Zeit des Bauernkrieges versetzt wähnen, wenn wir in Schillers ‚Wilhelm Tell' unter dem überwältigenden Eindrucke der Alpennatur stehen oder in Tolstois ‚Macht der Finsternis' uns von dem Fuselbunste russischer Bauernstuben umgeben glauben.

Die Umwelt ist also ihrem Wesen nach dreifach, nach Zeit, Ort und Personen; und mit vollem Rechte fordert man, daß der dramatische Charakter dieses dreifache Milieu wahre, d. h. wie man es

gelegentlich ausgedrückt hat: der mittelalterliche Bauer darf nicht wie ein moderner ‚Genosse' reden, der Nordländer darf nicht in Sonetten schwärmen, die Rede des einfachen Landmannes sich nicht in philosophischen Betrachtungen ergehen. Das ist der Fehler Hauptmanns, wenn er im ‚Florian Geyer' die Bauern sozialdemokratische Brandreden halten läßt, hier liegt die Schwäche von Tegnérs ‚Frithjofssage', namentlich in ihren letzten, an sich hochpoetischen Abschnitten, darin hat selbst der große Schiller in seinen Dramen gefehlt, z. B. wenn er dem Tell seine eigenen Anschauungen über die Ermordung Geßlers in den Mund legt, oder wenn er Melchthal in philosophierende Klagen über das Blindsein ausbrechen läßt.

Man sieht also, es ist nicht nur in unserer Zeit gegen diese berechtigten Forderungen verstoßen worden. Aber es ist doch ein großer Unterschied, ob Schiller oder sagen wir allgemeiner, ob ein Anhänger der klassischen oder romantischen Richtung und ob ein moderner Naturalist oder Realist einen solchen Fehler begeht. Bei jenen nämlich war die Umwelt im weitesten Sinne doch

nur ein Zufälliges, das den Wert des Kunstwerkes erhöhen konnte, aber, wo es dem Ganzen abging, ihn doch nicht wesentlich zu schmälern vermochte; wie denn Goethes ‚Egmont' durch die vortreffliche Kleinmalerei der Volksauftritte nur einen weiteren Vorzug *neben* anderen empfängt, während andererseits Shakespeares Römerdramen in ihrem Werte dadurch keine Einbuße erleiden, daß gelegentlich die Glocken läuten und die Trommeln wirbeln. Bei den realistischen Dichtwerken aber gehört es zum Wesen der ganzen Richtung, daß das Milieu gewahrt bleibe, und wo das nicht der Fall ist, fehlt etwas an dem eigentlichsten Kerne des Kunstwerkes, was sich durch nichts anderes wieder ausgleichen läßt. Darin sind Hauptmanns ‚Weber' und ‚Fuhrmann Henschel' groß, eben darin aber liegt sein Hauptfehler im ‚Florian Geyer', weil die realistische Richtung ihren Stolz darein setzt, in Bezug auf alles, was man als Umwelt bezeichnen kann, wahr, rücksichtslos wahr zu sein. Ja, der Realismus hat durch die Betonung des Milieus den Ansatz dazu gemacht, eine neue Gattung des Dramas zu begründen. Nach Schiller sind es entweder außerordentliche Handlungen und

Situationen, oder es sind Leidenschaften, oder es sind Charaktere, die dem tragischen Dichter zum Stoffe dienen. Unsere Modernen haben die erste dieser drei Arten in dem Sinne ausgebaut, daß nunmehr das Milieu fast ausschließlich die maßgebende Begründung für Handlungen und Gesinnungen des Helden abgiebt.

Liegt zwar schon in dieser Heraushebung und Betonung des Einzelnen — was Schiller ‚Situationen' nennt — aus dem bislang mit den Handlungen festgehaltenen Zusammenhange eine gewisse Einseitigkeit, so würde man daran doch keinen Anstoß nehmen dürfen, weil es sonst überhaupt keine Fortbildung der künstlerischen Formen gäbe; und wer wollte es bestreiten, daß in der Umgebung des Menschen zahllose Kräfte wirksam sind, den Einzelnen zu beeinflussen und seinem Denken und Handeln Antrieb und Richtung zu geben, die einer künstlerischen Gestaltung fähig sind? Wenn uns die Naturwissenschaft belehrt, daß neben körperlichen auch geistige Bestimmtheiten sich vererben, wenn ferner die Psychologie genauen Aufschluß darüber giebt, wie der bildende bezw. verbildende Einfluß anderer Menschen oder auch der umgebenden Ver-

hältniſſe ſich geltend macht, ſo läßt es ſich unmittelbar begreifen, daß darin mannigfache Keime liegen, die ſich dramatiſch fruchtbar machen laſſen.

Aber darin liegt nicht das Neue, was uns der Realismus beſchert hat. Denn Vererbung iſt es ja auch, wenn die alten Heldenſagen ihre großen Männer aus geiſtig und körperlich bevorzugtem, zumeiſt aus göttlichem Stamme hervorgehen laſſen, wenn des Odyſſeus Verſchlagenheit in der Beſonnenheit Telemachs wiederauflebt, oder wenn der ſchwache König Karl in Schillers ‚Jungfrau von Orleans' als Sohn eines geiſtesgeſtörten Vaters und einer halb wahnſinnigen Mutter erſcheint. Und wie die Einflüſſe der Mitwelt als beſtimmend auf die Charakterbildung des dramatiſchen Helden gedacht werden, zeigt uns derſelbe Schiller, wenn der Leichtſinn und die Frevelthaten Maria Stuarts aus den Einwirkungen einer zügelloſen Umgebung und den Einflüſterungen von Böſewichtern abgeleitet werden. Aber auch hier wieder muß betont werden, daß wir es nicht mit einer Erſcheinung zu thun haben, die das Weſen der klaſſiſchen Dichtung irgendwie innerlich berührte, ſondern nur

mit einem, wenn auch manchmal sehr wichtigen Nebenmotiv, mit einem Kunstmittel, wie es neben anderen gebraucht wurde.

Und darin eben geht die realistische Richtung einen Schritt weiter. Was vordem künstliches Rankenwerk am festgefügten Stamme war, das macht sie zur selbständigen Säule, ihr wird der Einfluß der Umwelt etwas Wesentliches und Hauptsächliches, ja manche Anhänger des Modernen gehen darin so weit, daß die ganze Verwickelung eines Dichtwerkes darauf aufgebaut erscheint. Die Zolaschen Romane und auf dramatischem Gebiete Sudermanns ‚Ehre' geben dafür die bezeichnendsten Beispiele. Damit scheint ein Lehrsatz Taines in künstlerische Wirklichkeit umgesetzt: Jedes Kunstwerk resultiert nur aus seinem Milieu. Wie aber dieser selbe Taine in seiner eigenen Geschichtsbetrachtung als bewegenden Faktor der Geschichte neben der Wirkung der Umgebung auch den Charakter der Rasse gelten läßt, so muß es auch für das Kunstwerk seine Richtigkeit haben, daß die Charaktere der geschilderten Personen neben dem Milieu als gleichwertiges Moment ihre Bedeutung fordern, daß also jede Darstellung, die das eine

auf Kosten des andern bevorzugt, notwendig an Einseitigkeit leidet.

Aus jener Wertung der Umwelt als eines Hauptmotivs erklärt sich daher sofort eine bemerkenswerte Schwäche der ganzen Richtung. Es ist begreiflich, daß die geschilderten Einwirkungen desto bemerkbarer sein werden, je packender und augenfälliger diejenigen Zustände und Verhältnisse sind, aus denen sich das Milieu zusammensetzt. Hat nun die Dichtung überhaupt die Neigung, die Erscheinungen der Welt und des Lebens in typischer oder, wie man heute lieber sagt, in stilisierter Gestalt, also mit beabsichtigter Deutlichkeit und Schärfe darzustellen, so kann der Realismus in diesem Falle nicht anders, als er muß entweder die Verhältnisse in übertreibender Weise aufbauschen oder solche Verhältnisse suchen, wo das Vorhandene dieser Neigung entgegenkommt, d. h. wo von Natur schon alles in der verlangten Richtung zugespitzt erscheint. Jenes Verfahren, das die Zustände sich in der gewünschten Weise zustutzt, begegnet namentlich in den Ibsenschen Dramen, das andere, das uns in Verhältnisse von ausgesuchter Schärfe hineinführt, zeigen alle die Dichtungen, die das

Milieu im Elende der Armen oder in der Sumpfluft des Verbrechertumes ſuchen.

2.

Schon hier macht es ſich bemerklich: dieſes Übertreiben wird um ſo ſtärker, je mehr die Rückſicht auf den Erfolg, d. h. auf das genießende Publikum die Hand des Künſtlers leitet. Denn bei dieſem Maßſtabe kommt die Krankheit der Zeit, die in Überſättigung und Blaſiertheit nur an den ſchärfſten Reizmitteln des Geſchmacks Gefallen findet, in verhängnisvoller Weiſe zur Geltung. Noch deutlicher läßt ſich dieſe Gefahr erkennen, wenn man die Charaktere der Helden betrachtet, wie ſie der Realismus braucht. Die moderne Äſthetik hat mit dem alten idealiſtiſchen Lehrſatze, daß die Kunſt das Typiſche darzuſtellen habe, aufgeräumt. Statt deſſen wird ihr als Aufgabe zugewieſen, die Natur deutlich und charakteriſtiſch darzuſtellen, und wenn ſie an der gegebenen Natur Veränderungen vornimmt, ſo darf ſie das nur zu dem Zwecke einer kräftigeren Verdeutlichung. Dieſe Veränderungen ſind es, die man als den Stil der Kunſt bezeichnet. Sie hat alſo nicht zu typiſieren,

sondern zu stilisieren, etwa in der Art, wie die Ornamentik die pflanzlichen und tierischen Formen nicht in ihrer rein natürlichen Gestaltung, sondern in stilisierten, d. h. individuell veränderten Umrissen verwendet. Die starre Linienführung, die bizarre Farbengebung in modernen Bildern, wie sie z. B. in der Münchener ‚Jugend' erscheinen, belehren über dieses neue Kunstideal auf malerischem Gebiete, die frostigen Dickköpfe und Gewaltmenschen wie Ibsens Pastor Brand und Doktor Stockmann sind in gleicher Weise stilisierte Charaktere in der Poesie.

Wohin aber gerät der Realismus mit diesem Verfahren? Seinem Namen und seinen so oft und so aufdringlich betonten Absichten wäre er es schuldig, wenn er Menschen und Zustände immer und überall so darstellte, wie sie in Wirklichkeit vorkommen. Und wenn er den empirisch gewonnenen Stoff künstlerisch verarbeiten wollte, so durfte er denselben nur insoweit verändern, als es die Zwecke der Deutlichkeit erfordern. Dies wäre ein objektiver Maßstab, der freilich erst durch ein sehr eingehendes Studium der eigenartigen

Wirkungen aller künstlerischen Gestaltung gewonnen werden könnte.

In unserer Zeit der jugendlichen Stürmer und Dränger, wo man lieber ohne Mühe alles auf einen Wurf setzt, statt in langsamer, ernster Arbeit den sichern Erfolg vorzubereiten, wo ein blinder Individualismus das goldene Kalb des lieben unvergleichlichen Ichs auf den Götterthron gesetzt hat, sucht man solche Objektivität vergebens. An ihre Stelle tritt ein rein subjektives Gutdünken, und so ist der angewandte Maßstab nicht das, was die Regeln der Kunst als erforderlich heischen, sondern das, was dem persönlichen Empfinden des Ausübenden so scheint. Damit ist an die Stelle des Gesetzes, d. h. einer im Wesen der Kunst begründeten Norm die freie, man ist versucht zu sagen die freche Willkür gesetzt.

Und was daraus folgt, läßt sich leicht begreifen. Um recht deutlich zu werden, ergeht man sich in einseitiger Betonung und Häufung solcher Erscheinungen und Motive, deren hervorstechende Eigenschaft das Auffallende ist, und bevorzugt gerade diejenigen, die das Gepräge einer gährenden und sinkenden Zeit (der ‚Decadence') an sich tragen.

So erweckt man den Anschein, als ob dies ein reales Spiegelbild der Welt in ihrer Gesamterscheinung sei, d. h. als ob die menschliche Gesellschaft nichts weiter wäre als ein einziges großes Beispiel der Decadence.

Damit aber wird die Wahrheit unterschlagen, daß doch nicht alles so faul ist, als es hier dargestellt wird, daß es neben den schlechten Menschen auch gute, neben den unzufriedenen und innerlich zerrissenen auch zufriedene und glückliche giebt und neben zerfahrenen und himmelschreienden Verhältnissen auch freundliche und wohlgeordnete. Eine richtige Darstellung der Wirklichkeit, bezw. der Natur, wird bei der Schilderung der Nachtseiten des Lebens auch des Gegenbildes besserer Verhältnisse und Charaktere nicht ermangeln dürfen. Denn allerdings ist es wahr, was man von der dramatischen Kunst gesagt hat, die Bretter bedeuten die Welt und nicht ein besseres Jenseits, aber ebenso wenig bedeuten sie ein schlechteres Diesseits, als es die Wirklichkeit aufweist, und nur wer die Welt durch die Parteibrille einer einseitigen Kunstrichtung ansieht, in dessen Kopfe wird sie sich so einfarbig grau in grau malen. Wer aber, das

Herz auf dem rechten Flecke, mit offenen und hellen Augen sich in der Welt umsieht, dem bleiben auch ihre Lichtseiten nicht verborgen.

Was also eigentlich des Realismus höchster Stolz ist, was er als obersten Grundsatz für seine Darstellungsweise und für die Auffassung seiner Gegenstände hinstellt, kurz gesagt: eben ‚Realismus', d. h. Wirklichkeit, gerade das verflüchtigt sich ihm unter den Händen. Er will wahre Zustände darstellen und bietet uns übertriebene oder einseitig ausgesuchte Verhältnisse, er erhebt den Anspruch, daß seine Charaktere wahre Menschen seien, und in der That sind sie nur ebenso entweder einseitig gesteigert oder einseitig zusammengestellt, kurz er bietet uns Steine statt Brots, statt der Fische giftige Nattern dar.

Und damit noch nicht genug. Gesetzt in der heutigen Gesellschaft gäbe es wirklich eine solche Überfülle von Mißverhältnissen und Charakterfratzen, wie der Realismus es uns glaubhaft machen will, dann müßte er sich in der künstlerischen Behandlung solcher Vorwürfe zum mindesten doch selber treu bleiben, dann müßte nicht der grübelnde Dichtergeist die gewonnenen Wahr-

nehmungen und Eindrücke zu einseitiger Subjektivität ausgestalten und damit gerade in den besten Köpfen der Schule in den entgegengesetzten Fehler ausweichen, nämlich geradezu idealistisch malen. So aber geht es dem nach Bedeutung und weitreichendem Einfluß immer noch an der Spitze marschierenden Ibsen mit verschiedenen seiner Gestalten, insbesondere mit seinem Pastor Brand und seiner Nora, so Ibsens Landsmanne Kjelland mit seiner Frau Jürges. Hier haben wir in der That nichts anderes als gemachte Charaktere, denen ein getreues Gegenbild im Leben fehlt; sie beruhen auf einer richtigen Beobachtung, auf Gestalten, die wirklich vorkommen mögen, aber nie und nimmer in dieser einseitig überspannten Ausgeprägtheit, sie sind auf realistischer Grundlage idealistisch verzerrt, also keine richtigen Abbilder mehr, sondern Karikaturen.

Nimmt man alles dies zusammen, dann erkennt man, daß es mit der nackten, rücksichtslosen Wahrheit des Realismus nicht weit her ist. Nackt ist er wohl, rücksichtslos auch, aber gerade wahr ist er nicht.

Nun könnte man, von einem gewissen Stand-

punkte aus, darüber vielleicht ohne Bedenklichkeiten hinweg kommen, und zwar gerade von einem sehr beachtenswerten. Man erinnert sich, daß Aristoteles in seiner Poetik es als Aufgabe des Dichters hinstellt, nicht das Geschehene zu berichten, sondern was geschehen kann, was nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit möglich ist. Das bezieht sich natürlich ebensowohl auf die Charaktere wie auf die Handlungen, und so könnte man hier wohl sagen, auch die hier getadelten Charaktere sollten keine wirklichen, sondern nur mögliche Erscheinungen des modernen Lebens darstellen. Aber darin liegt eben die Schwäche dieser Schöpfungen: sie sind, wenn man ehrlich sein will und sich nicht mit Gewalt in die spintisierenden Gedankenverbindungen ihrer Schöpfer hineinzwingt, nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit unmöglich und darum unpoetisch.

Und nun vollends die Mittel, durch die der Realismus solche Vorgänge und Gestalten herausputzt: sie bestehen bei vielen der mit großem Trara in die Öffentlichkeit getretenen ‚Kunstwerke' nicht in der kunstvollen Einführung und Verknüpfung der Motive, neben der ja ein treues und packendes Abbild der Umwelt, wie oben gesagt, als glänzende

Umrahmung recht wirksam sein kann, sondern sie beschränken sich vielfach geradezu auf das, was eben der Hauptsache nur als Beigabe dienen sollte, auf eine ins Einzelne gehende Häufung von Zügen und Momenten, die mehr oder weniger lose zusammenhängen, kurz, den Hauptinhalt solcher Stücke bildet eine Kleinmalerei in Charakteren und Situationen, die, wie sie allein unsere Gedanken gefangen nimmt, nicht anders als wässerig und oberflächlich erscheinen kann. Es ist das nichts anderes, als was Schiller die gemeine Behandlung eines Gegenstandes nennt, wenn nämlich der Künstler ‚das Zufällige ebenso sorgfältig darstellt als das Notwendige, wenn er das Große vernachlässigt und das Kleine sorgfältig ausführt'.

Zwar wo es sich um epische Gestaltung handelt, ist eine breite, behaglich sich ergehende Schilderung wohl am Platze, das Epos gestattet eine weitere Ausdehnung, ja es fordert sie stellenweise sogar, weil ihm eine individuelle Charakteristik zusteht. Klassisches Muster ist und bleibt in dieser Beziehung Homer, namentlich mit der oft auf ganz Nebensächliches eingehenden Kleinmalerei in seinen vielbewunderten Gleichnissen. Allein es giebt doch

auch hier eine Grenze. Wenn beispielsweise Strindberg in der ‚Beichte eines Thoren' diese Kleinmalerei so weit treibt, daß er eheliche — hier sinds übrigens meist außereheliche — Heimlichkeiten bis ins Einzelne schildert, daß er den Realismus des häuslichen Lebens mit einer Genauigkeit darstellt, die selbst vor der gelegentlichen Erwähnung des Abtrittes nicht zurückschreckt, daß er Bilder wagt, die aus den innersten Vorgängen des Menschenlebens rauh und roh zusammengeleimt sind, dann ist diese Grenze weit überschritten, und es giebt vom Standpunkte selbst einer empirischen Kunstkritik keine Beschönigung dafür.

Hat aber das breit und behaglich angelegte Epos, dem doch keine Grenzen für Länge und Dauer gesetzt sind, mit der Kleinmalerei ein gewisses Maß nicht zu überschreiten, so gilt das noch viel mehr vom Drama, das seinem ganzen Wesen nach nur solche Motive verwenden darf, die auf den Gang der Handlung von Einflusse sind. Ist doch das Drama durch zeitliche und räumliche Begrenzung seiner Darstellung eingeengt, muß also, wenn dem Nebensächlichen ein zu breiter Raum gewährt wird, Notwendiges dafür aufopfern

und bei Seite lassen, und dadurch entgeht ihm nicht nur die erforderliche innere Straffheit, sondern auch die durchsichtige Klarheit, deren es zu einer packenden Wirkung nicht entraten kann. Sudermanns ‚Sodoms Ende' und Halbes ‚Mutter Erde' büßen durch diesen Fehler einen großen Teil ihres Erfolges ein. Man fragt sich bei allen diesen Übertreibungen nach der einen oder andern Richtung hin: Soll dies die Probe sein auf den Satz eines der Propheten der Schule, Zolas, das Kunstwerk sei ein Stück Wirklichkeit, von einem Temperament betrachtet?

3.

Überblicken wir den Inhalt moderner Dichtwerke als Ganzes, so fällt zweierlei besonders ins Auge, einmal die künstlerische Verwendung des Gemeinen und Niedrigen — um einen Schillerschen Ausdruck zu gebrauchen — und sodann die unbefriedigenden Schlüsse. Was das Erstere anlangt, so hat ja selbst ein so idealistisch gerichteter Beurteiler, wie eben Schiller es war, diesen Gebrauch durchaus nicht abgelehnt. Er spricht ihm seine Berechtigung zu nicht bloß für

die Kunstwerke, die es auf die Lachmuskeln des genießenden Publikums abgesehen haben, wie Parodie und Farce, sondern auch für ernsthafte und tragische Gegenstände, wenn das Gemeine nämlich in das Furchtbare übergeht, insbesondere wenn eine Handlung, sie mag selbst teuflisch sein, nur Kraft verrät, und wenn wir von der sittlichen Beschaffenheit einer That durch ihre furchtbaren Folgen abgelenkt werden.

Und in der That auch hier brauchten wir die modernen Realisten und Naturalisten nicht, um in der bildenden wie in der redenden Kunst solche Motive zu finden. Von Piraicus, dem Schmutzmaler der Griechen bis auf die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, von Aristophanes bis auf die Kleistschen Novellen giebt es für die Darstellung des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst Beispiele die Menge, aber wie schon in diesen langen Reihen nicht darum alles gut und trefflich ist, weil es in Beziehung zu einem berühmten Namen steht, wie denn Schiller beispielsweise auch manche Szenen des Aristophanes für verwerflich erklärt und Shakespeare von Voltaire mit dem Scheltnamen eines rohen Possenreißers

bedacht worden ist, so ist damit noch lange nicht all und jeder Gegenstand, insbesondere auch nicht all und jede Darstellungsart mit einem Freibriefe versehen.

Man mag über die Schillersche Ästhetik denken, wie man will — unsere Modernen wollen ja begreiflicher Weise gar nichts davon wissen — soviel wird man doch zugestehen müssen, daß es für die Verwendung des Gemeinen in der Kunst eine gewisse Grenze giebt, denn in der praktischen Ausführung hat es doch auch für die Modernsten immer noch ein bestimmtes Rührmichnichtan gegeben, der Unterschied ist nur der, daß sie die von der klassischen Ästhetik ziemlich eng gezogenen Grenzen stark erweitert haben. Wohl könnte das an und für sich eher für einen Vorzug als für einen Nachteil angesehen werden; zum mindesten gewönne die Kunst dadurch eine gewaltige Menge neuer, ihr bisher unzugänglicher Stoffe. Das Bedenkliche dabei ist aber, daß die so weit hinausgeschobenen Grenzen individuell verschieden erscheinen, daß jeder Künstler sich selbst Norm und Grenze vorschreibt, wie es ihm überhaupt oder in jedem einzelnen Falle gerade genehm ist. Ist das

doch mit klaren Worten geradezu ausgesprochen in den Worten jenes bekannten Programmes der ‚Jüngstdeutschen': ‚Volles Ausleben der Persönlichkeit in ihrer natürlichen Eigenart, Entbinden aller machtvoll gestaltenden Triebe und Leidenschaften, jenseits von Gut und Bös, jenseits von aller engherzigen Moral und überlieferten Schulautorität'. Wo bleibt da der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht?

Es ist wahr, die heutige Kunstkritik will nicht mehr mit philosophierend gewonnenen Lehrsätzen und Normen an die Betrachtung und Beurteilung der Kunstwerke herangehen. In unserm naturwissenschaftlichen Zeitalter hat man sich gewöhnt, die Dinge anzusehen wie sie sind, und nicht wie sie nach vorgefaßten Meinungen sein sollten, es gilt von der Kritik dasselbe, was Comte von der Soziologie gesagt hat: sie bewundert und verdammt nicht, sondern sieht in den Ereignissen Gegenstände der Beobachtung. Und so möchte denn alles, was in die Erscheinung tritt, auch auf dem Gebiete der Kunst, eben darum seine Daseinsberechtigung haben. Allein damit wäre doch nicht mehr und nicht weniger gesagt, als: es gebe für die künst-

lerische Gestaltung überhaupt keine Grenzen, es herrsche darin völlig schrankenlose Freiheit, ziel- und planlose Willkür. Wenn man aber zugeben muß, daß schon das Materielle, der Stoff, aus dem die Kunst ihre Gestalten bildet, unübersteigliche Grenzenmauern aufrichtet, nicht bloß zwischen den einzelnen Künsten untereinander, sondern auch für die Darstellbarkeit innerhalb einer einzigen — und das wird jeder thun, der seinen Lessing nicht ganz und gar vergessen hat — so ist es nicht abzusehen, wie nicht auch im inneren Wesen der Kunst, in ihren Zwecken und Zielen ebenfalls gewisse einschränkende Normen begründet sein sollten.

Daß auch die Kunst ihre Ziele und Aufgaben hat, läßt sich schlechthin nicht bestreiten, wie aber jede Wissenschaft, um zu den vorgesteckten Zielen zu gelangen, ihre bestimmte Methode hat, von der nicht abgewichen werden darf, so wird am bestimmtesten gerade die empirische Betrachtung eine solche Methode auch für die Kunst fordern müssen, und das ist eben nichts anderes als die Herrschaft der Regel und des Gesetzes auch in der Kunst. Also mit der schrankenlosen Willkür als künstlerischem Grundsatze ist es nichts, und wer sich seine

eigenen Grenzen nach Gutdünken steckt und damit über das Maß hinausgeht, verbaut sich damit selber den Zugang zu dem, was er erstrebt, denn mit einer verfehlten Methode ist noch nie und nimmer jemand an das erwünschte Ziel gekommen.

Alle die hier allgemein gegebenen Bemerkungen finden natürlich uneingeschränkte Anwendung auch auf den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst. Es fragt sich also nur: wenn wirklich die Grundsätze der Schillerschen Ästhetik vor den Fortschritten des Jahrhunderts nicht mehr stand halten, wo ist Grenze und Norm nunmehr zu finden? Wenn wir schon sie nirgendwo anders suchen dürfen, so müßte doch gerade der Zweck und das vorgesteckte Ziel einen Anhalt dafür bieten. Realisten und Naturalisten wollen uns Ausschnitte aus dem Leben geben und zwar, wie wir schon oben sahen, wahre, rücksichtslos wahre Abbilder. Daß dies bloß geschehe, um einen unbezwinglichen Nachahmungs- oder Gestaltungstrieb zu befriedigen, wird man von der Mehrheit der Künstler im Ernste nicht behaupten können. Nur wenige schaffen so wie etwa Goethe, um sich durch die objektive Gestaltung von einem subjektiv Be-

lastenden zu befreien. Wenn wir daher von denen absehen, die bei ihrer Thätigkeit nur auf klingenden Sold oder gar auf die Mittel zu einem lockeren Künstlerleben aus sind, so kann der Zweck der Kunstausübung nur darin liegen, daß der Künstler dem Publikum etwas zu sagen habe, was diesem nach irgend einer Richtung von Wichtigkeit sein kann.

Nun ist es aber schwerlich zu bestreiten, daß von unsern Modernen manch einer selber gar nicht darüber klar ist, was er eigentlich sagen will. Für alle diese ist also der letzte Zweck der Kunst gar nicht vorhanden, und wenn man für alle einen gleichmäßigen Maßstab anwenden will, muß von solchen hohen Zielen abgesehen werden. Es bleibt als gemeinsames Ziel also nur die Vorführung eines Abbildes aus dem Leben. Soll aber dieses eine gleichviel wie beschaffene Wirkung ausüben, so muß es — das ergiebt sich unmittelbar aus diesem Zwecke — einmal klar sein, und sodann auch zu fesseln vermögen. Erinnern wir uns nun, was oben von der Kleinmalerei gesagt wurde, so zeigt sich uns sogleich eine gefährliche Klippe, an der nicht wenige gescheitert sind. Wenn Nebensächliches auf Kosten der Hauptsachen breit aus-

gemalt, wenn die charakteristischen Linien des Gemäldes hinter der liebevollen Behandlung von Nebensachen zurückstehen, dann muß darunter die Wirkung leiden, weil alles Nebenwerk die Klarheit des Bildes verwischt. Also entweder man kommt gar nicht zu einem klaren Einblicke in das, was der Künstler hat darstellen wollen, oder doch so mühsam und so spät, daß das Interesse schon vorher erlahmt. In keinem dieser beiden Fälle wird uns das Kunstwerk wirklich fesseln können. Dieses letztere aber wird auch dann nicht stattfinden können, wenn die uns vorgeführten Bilder nichts weiter sind als ein Abklatsch der Wirklichkeit. Mit Recht sagt Geibel:

‚Bringt mir das Lustspiel nichts als ein geistlos Bild des gemeinen
Lebens, was brauch ich darum erst ins Theater zu gehn?'

Wenn also die Kunst schon nichts anderes bietet als Bilder des Lebens, dann müssen sie wenigstens nicht geistlos sein, d. h. man muß zum mindesten in der Darstellung erkennen, daß der Künstler verstanden hat Wesentliches vom Unwesentlichen zu unterscheiden und alle Züge, die er für tauglich

erachtet hat, in den Dienst der Deutlichkeit zu stellen.

Wir kommen damit auf den Begriff des Stilisierens zurück. Stilisierte Bilder aus dem Leben, d. h. solche, deren einzelne Züge um der Deutlichkeit willen teils leise teils stärker verändert sind, werden nicht nur klar sein, sondern auch fesseln, weil sie uns den Künstlergeist nicht als bloß beobachtenden und abschreibenden, sondern als nachschaffenden kennen lehren, weil sie uns eben nicht nur den Abklatsch aus dem Leben zeigen, sondern noch etwas darüber hinaus enthalten, was uns zu dem Bekenntnisse nötigt: ‚Deines Geistes hab ich einen Hauch verspürt'. Solche Darstellungen werden dann auch ganz von selber allen Übertreibungen und Überspannungen aus dem Wege gehen, denn jede zu stark aufgetragene Farbe vermag den Blick auf Nebendinge zu zwingen und vom Gesamteindrucke abzulenken, schadet also der Deutlichkeit. Und so wäre denn Deutlichkeit der Maßstab und die Regel, die von allem Verstiegenen abhalten müßten.

In Bezug auf die Wirkung aber wird man doch noch eines andern Begriffes nicht entraten

können. Was uns nach den entwickelten Regeln zu fesseln im stande ist, wird nicht bloß die Gefühle des Erkennens in uns befriedigen, sondern, eben weil es etwas Durchgeistigtes ist, je nach dem Maße und dem Wesen des darin geoffenbarten Geistes, mehr oder minder auch diejenigen, die eine ästhetische Wertung vornehmen, kurz, was die Psychologie die Schönheitsgefühle nennt. Jedes Kunstwerk, das uns objektiv nach seiner Deutlichkeit und subjektiv nach dem darin waltenden Geiste befriedigt, dürfen wir als schön bezeichnen, alle anderen als unschön. Und so kommen wir allerdings wieder zu dem Maßstabe der alten Ästhetik, dem Schönen, aber doch von einem ganz andern Ausgangspunkte und auf ganz anderen Grundlagen, und auf diesem Grunde kann unseres Erachtens auch die neuere Kunstkritik von diesem Begriffe sehr wohl Gebrauch machen.

Wenn freilich die Modernen dagegen einwenden, sie *wollen* gar nicht schön sein — ‚Nieder mit den Lügenpetern eines hohlen Idealismus! Keine Himmelei und Schwimmelei!' — so mag es sich im Grunde wohl nur um einen Streit um Worte handeln, der Begriff des Schönen steht eben heute

der trotzige Abgang in Ibsens ‚Volksfeind' und ‚Nora' zur klareren Ausmalung der Charaktere nötig sei, soll man uns nicht weiß machen wollen. Im Gegenteil, die behandelten Stoffe gewinnen dadurch nur einen Zug der Unvollkommenheit. Indem der Beobachter die Nötigung empfindet, über die weiteren Folgen nachzudenken, sieht er sich statt am erwarteten Ende des angesponnenen Fadens am Anfange eines neuen, und da ihn gerade hier die bis dahin leitende Hand des Künstlers verläßt, findet er sich im gleichmäßigen Fortgange der Erkenntnis gehemmt, kann also zu keinem klaren Bilde gelangen. Die Gegenstände zeigen vielmehr nach verschiedenen Richtungen hin statt scharfer Umrisse, wie sie das Kunstwerk verlangt, verschwommene, nebelhafte Linien, die wie etwa bei einem unklar auf den Schirm geworfenen Schattenbilde hin- und herschwanken und dadurch das Auge beleidigen.

Indem man also einer vermeintlichen Wirklichkeit durch einen besonders überraschenden Trumpf zu größerem Eindrucke verhelfen wollte, hat man der Klarheit und Deutlichkeit des Bildes unersetzlichen Abbruch gethan.

Andere Schlüsse dieser Art bedeuten weiter nichts als eine rein äußerliche Theatermache. Der schrille Mißklang am Ende der ‚Weber' paßt allerdings ganz wohl in das düstere Gemälde, das wir im ganzen Stücke anschauen, aber ihren Zweck hätte diese Begebenheit auch an einer andern Stelle des Schauspiels erfüllt, an das Ende ist sie nur gesetzt, um einen recht nervenerschütternden Aktschluß für den Ausgang des Ganzen zu gewinnen. Die realistische Dichtung hat eben mit den altfränkischen Lehren vom Aufbau des Dramas in Verwirklichung und Lösung bewußter Weise gebrochen. Ihr gilt für die Einordnung des Höhepunktes nicht mehr die Regel vom goldenen Schnitte, sondern: das Eindrucksvollste, das was Situationen und Charaktere in übertriebenster Einseitigkeit zum Ausdrucke bringt, gehört ans Ende. Wäre damit für Zweck und Ziel der Darstellung wirklich etwas gewonnen, dann fort mit all den veralteten und verrosteten Gesetzen einer überständigen Dramaturgie! Aber, wie wir sahen, wird die Sache dadurch nicht nur nicht gebessert, sondern verschlechtert, weil notwendig die Klarheit und Deutlichkeit des Bildes leidet.

Man hat zur Verteidigung der unbefriedigenden Schlüsse gesagt, sie regen an zum Nachdenken und Nachempfinden, aber auch zum Weiterdenken und Weiterempfinden, während der versöhnliche Schluß einlulle. Dieser Gedanke hat etwas Bestechendes an sich, und es ist gewiß in unsrer harten Zeit kein Vorteil, wenn auf der Bühne oder im Roman alles fein häuslich und bürgerlich zugeht. Spottet doch Schiller bereits über die befriedigenden Schlüsse in den Modedramen seiner Zeit: ‚Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch'. Aber halten wir fest an dem oben festgestellten Ergebnisse, daß die Deutlichkeit oberster Maßstab für die Beurteilung sein müsse, so wird unmittelbar ersichtlich, daß mit dem unbefriedigenden Schlusse für das Weiterdenken nichts gewonnen ist, denn auf einer unklaren, nebelhaft verschwimmenden Grundlage läßt sich keine vernünftige Gedankenfolge aufbauen.

In der That mögen denn auch im Publikum — und an dieses wendet sich doch der Dichter — nicht viele sein, die sich durch einen unversöhnlichen Schluß zu wirklich ersprießlichem Weiterdenken anregen lassen. Die meisten schütteln sich die er-

haltenen Eindrücke, eben weil sie ihnen ein lebhaftes Unlustgefühl bereiten, so schnell als möglich wieder ab, und damit hätte die Dichtung gerade den erwähnten Zweck verfehlt.

Zu demselben Schlusse kommen wir, wenn wir der Schillerschen Ästhetik noch einmal das Wort verstatten. Wie das Niedere in der Kunst nur dann seinen Platz finden darf, wenn die augenblickliche Beleidigung des Geschmacks durch eine starke Beschäftigung des Affekts ausgelöscht und also von einer höheren Wirkung gleichsam verschlungen wird, so ist auch das Unversöhnliche, all der Zwiespalt und die Dissonanzen des gemeinen Lebens, nur unter der Voraussetzung erträglich, daß es in einen höheren Zusammenhang gestellt erscheint, wodurch die hervorgerufene Mißstimmung in dem Gefühle der Zweckdienlichkeit untertaucht, also auch hier das ästhetisch Mindere von einem Höheren abgelöst erscheint. Von einer solchen Ablösung und Auflösung kann nun keine Rede sein, wo es sich um den Schluß des Ganzen handelt. Folglich kann auch der Eindruck, den ein unversöhnter Abschluß macht, kein andrer sein als der des Unerträglichen.

Daß aber dieſes zum Weiterdenken anregen ſollte, iſt ſchlechthin nicht zu begreifen. Vielmehr wird jeder, der ſich ſeine Natürlichkeit bewahrt hat, nur darauf ſehen, die unliebſamen Eindrücke möglichſt bald wieder los zu werden. Alſo auch hier wieder dasſelbe Ergebnis: Die Dichtung verfehlt völlig ihren vorgeblichen Zweck.

Den echten und rechten Dichtern im Bannkreiſe des Realismus und Naturalismus wird man zugeben, daß es ihnen bei ſolcher Ausgeſtaltung ihrer Stoffe Ernſt ſei mit der Kunſt, daß ſie glauben ſo verfahren zu müſſen nach einer vermeintlich wohlbegründeten Norm der modernen Dichtkunſt, nämlich nach dem oberſten Grundſatze des Realismus, der unbedingten und rückſichtsloſen Lebenswahrheit; aber wie dieſe Größeren damit doch nur in die Irre gehen, ſo wird die Norm bei den kleineren Geiſtern lediglich zu einem Lotterbette ihrer eigenen Gedankenloſigkeit. Den Knoten unentwirrbar zu ſchürzen, reicht ihre knabenhafte Kraft noch eben hin, aber eine irgendwie ausſichtsvolle Methode zur Löſung auch nur von ferne anzudeuten, dazu fehlt ihnen der Blick. Und ſo laſſen ſie ihn friſch und fröhlich ungelöſt. Mag

sich das genießende Publikum die Zähne daran zerbeißen.

Am folgerichtigsten vom realistischen Standpunkte aus ist es, wenn man die Notwendigkeit unbefriedigender Schlüsse zurückführt auf die Wahrnehmung, daß auch im wirklichen Leben, dessen Darstellung der Realismus als seine Domäne betrachtet, fast alles und überall in ungelöstem Zwiespalt und Gegensatz ausgehe, daß auch hier oft genug das Ende eine schrille Dissonanz sei. Zugegeben, daß die Häufigkeit der Fälle nicht übertrieben sei — und in der That mag in unserer nervös abgejagten und überspannten Gesellschaft ein übler Ausgang öfter eintreten als in den ruhigeren Tagen unserer Väter — so fragt sich zunächst, ob der darstellende Künstler berechtigt ist, das, was seinem doch immer nur ausschnittweise beobachtenden Auge als Ende erscheint, wirklich als solches hinzustellen, ob nicht vielmehr hinter diesem vermeintlichen Ende noch etwas Weiteres kommt, was geeignet ist, alles Dissonierende, vielleicht nicht in Wohlgefallen, aber doch in Einklang und Ebenmaß aufzulösen. Für alle Diejenigen, die im Drange und in den Ablenkungen der Zeit

ihren Kinderglauben noch nicht zum alten Eisen geworfen haben, versteht sich eine solche Auflösung ganz von selbst, und es kann nicht scharf genug betont werden, daß doch auch diese Leute zum Publikum gehören und damit ihr wohlbegründetes Anrecht auf künstlerische Nahrung haben, so sehr auch gerade unter den Modernsten die Meinung herrscht, daß Menschen mit so überständigen Ansichten keine Rücksicht verdienten.

Indes man braucht die Frage gar nicht aufs religiöse Gebiet hinüberzuspielen, um jene Begründung der unbefriedigenden Schlüsse als unhaltbar zu erweisen. Beweiskraft würde darin doch nur für diejenigen liegen, die ihres Unsterblichkeitsglaubens versichert sind, also gerade für die nicht, die es am meisten angeht, die Realisten selber. Auch das würde die Frage heute nicht mehr entscheiden, wenn man im Sinne der alten Ästhetik behaupten wollte, die höhere künstlerische Wahrheit, die über der Alltagswirklichkeit stehe, fordere gebieterisch einen Ausgleich, es sei eine unmittelbar zu machende Erfahrung, daß es Dissonanzen gebe, die nach einer Auflösung geradezu schreien.

Das einzige Gebiet, wo die realistische Lehre mit Aussicht auf Erfolg angegriffen werden kann, ist ihr ureigenstes, die Wirklichkeit selber. Und da zeigt sich jedem, der nur sehen will, was man im Einzelleben immer und immer wieder erfährt, auch im großen Ganzen, daß den Tagen des Mißgeschicks solche einer freundlichen Harmonie folgen, daß Glück und Unglück sich ablösen, wie Tag und Nacht, Sommer und Winter, Regen und Sonnenschein. Zwar nicht immer im Leben des Einzelnen, denn wie es in der That Menschen giebt, die sich ‚mit stetem Glücke speisen', so sind auch diejenigen gewiß nicht selten, die ihr Leben im körperlichen oder moralischen Elende hinbringen und ein Ende mit Schrecken finden. Aber was ist der Einzelne, was sind selbst ganze Geschlechter und Völker im unendlichen Getriebe der Menschheitsentwicklung? Und wie kann man behaupten, wenn man nichts weiter wie das Unheil eines einzigen solchen Menschleins oder auch einer ganzen gleichzeitigen Gruppe schildert, damit etwas Einheitliches zu geben?

Die Einheit als künstlerisches Erzeugnis wird vielmehr erst gewonnen, wenn der Gegenstand in

Beziehung gesetzt erscheint zu einem größeren Kreise — zeitlich oder räumlich —, wenn das Einzelgeschick als eine Stufe der Entwicklung oder vielleicht auch als eine einzelne Schwankung in dem ruhelosen Auf und Nieder der natürlichen Vorgänge zum Bewußtsein und zum Verständnisse gebracht wird. Dann ergiebt sich aber sofort, daß dem unbefriedigenden Schlusse von Kunst und Rechts wegen ein Ausblick auf diese höhere Einheit folgen oder inne wohnen müsse, etwa wie dem sterbenden Egmont das Bild künftiger Freiheit aufgeht. Wenn der Realismus mit bewußter Absichtlichkeit darauf verzichtet, so giebt er eben nur einen willkürlich begrenzten Ausschnitt aus dem Menschenleben, nichts Vollständiges und darum auch nichts Wahres, d. h. er verletzt durch die unbefriedigenden Schlüsse gerade den Hauptgrundsatz seines ganzen Schaffens, die Realität. Was wir bei ihm finden, sind in der That — wenigstens bei den besseren und aufrichtigen Vertretern der Richtung — Bilder aus dem Leben, aber weil sie in willkürlicher und einseitiger Begrenzung erscheinen, nur halbwahre, und weil das Ende in der Regel da gesucht wird, wo der schärfste Miß-

klang, die empörendste Unebenheit stattfindet, tendenziöse Bilder. Wo aber die Tendenz anfängt, da hört die reine, keusche Kunst auf.

5.

Wir haben gesehen, daß die realistische Behandlung künstlerischer Stoffe keineswegs die überwältigende Offenbarung ist, als welche sie von den Anhängern der Richtung in unserer Zeit gerne hingestellt wird, daß vielmehr ein gesunder Realismus bei den kräftigeren Vertretern vergangener Kunstperioden viel geeignetere und wirkungsvollere Verwendung gefunden hat. Und wie mit den Gegenständen, verhält es sich auch mit der Form. Auch hierin hat der moderne Realismus seine Vorgänger. Allerdings muß man bei diesen von vorn herein einen Unterschied machen. Wenn Goethe beispielsweise im ‚Götz', Schiller in den ‚Räubern' vor gewagten, derb realistischen Ausdrücken und Situationen nicht zurückschrickt, so ist das etwas wesentlich anderes, als wenn die sprachliche und dramatische Form ausgereifter klassischer Dichtungen einen lebhaften Stich ins Realistische zeigt, wie etwa bei Sophokles, Shakespeare und Molière.

Im ersteren Falle handelt es sich um Jugendwerke, bei denen der übersprudelnde Thatendrang sich auch in einer möglichst flotten Darstellungsweise Luft machen will; es ist die burschikose Art sich zu geben, wie sie in gewissen Grenzen der Jugend wohl ansteht, vom reifer gewordenen Verstande aber je länger je mehr abgelegt wird. Und so sind denn auch Schiller und Goethe über diese Vorstufe ihrer künstlerischen Entwicklung rasch hinausgewachsen. Im andern Falle dagegen haben wir es mit bewußter Anwendung realistischer Formen im Zusammenhange einer abgeklärten Klassicität zu thun; wir müssen annehmen, daß die Dichter damit ihre besonderen Zwecke verbunden, und daß sie selbst auf der Höhe ihres Könnens sich davon einen Eindruck versprochen haben, der einerseits den Gesamteindruck des Kunstwerks in seiner erstrebten Vollkommenheit nicht zu beeinträchtigen, andererseits ihm darüber hinaus noch eine gewisse eigenartige Färbung zu verleihen im stande wäre. Jener jugendliche Realismus unserer Dichtergrößen ist daher zwar wohl zu ertragen, aber nicht zu beschönigen, dieser klassische Realismus muß als ein vollberechtigtes Dar-

ſtellungsmittel des künſtleriſchen Formenſchatzes gelten, und inſofern würde bei einer Vergleichung mit den Erzeugniſſen moderner Kunſt der letztere allein in Betracht kommen.

Da ſteht denn zunächſt zur Frage, welches die eigenartige Wirkung realiſtiſcher Formen in der klaſſiſchen Dichtung ſei. Es unterliegt ja keinem Zweifel, daß von einer bloßen Nachahmung der Wirklichkeit um ihrer ſelbſt willen bei jenen alten Meiſtern keine Rede ſein kann. Bei aller Naturtreue, die ſie oft viel beſſer getroffen haben, als alle Modernen zuſammengenommen, ſteigen bei ihnen ſolche Motive doch nie über die Bedeutung dramatiſchen Nebenwerkes hinaus, das Ganze iſt und bleibt nicht die platte Wirklichkeit, ſondern die in die Höhe des Dichtergedankens hinaufgehobene und damit künſtleriſch veredelte Natur. Wenn alſo daneben auch Züge erſcheinen, die einen widerſtandsfähigeren Geſchmack verlangen, ſo können dieſe nicht anders wirken als durch den Gegenſatz. Nicht in dem Sinne, daß dadurch jenes Erhabene herabgeſtimmt oder teilweiſe aufgehoben würde, ſondern in dem Verhältniſſe, wie der Maler auf

seinem Gemälde Licht und Schatten nach künstlerischen Gesichtspunkten verteilt.

Trifft das zu, so ist damit einmal alle Maßlosigkeit in der Form gerichtet, denn jedes zu viel schwächt den Kontrast ab, sodann aber auch über den Realismus in der Form, wenn er keinen Gegensatz im Stoffe findet, der Stab gebrochen, weil da von Kontrasten überhaupt keine Rede mehr sein kann. Das eine wäre jenen modernen Bildnissen zu vergleichen, auf denen man zunächst nur eine große dunkle Fläche mit einigen scheinbar willkürlich darauf verstreuten Lichtflecksen erblicken kann, das andere etwa einem banalen Gassenhauer, der unmusikalische Motive in geistlosen Wendungen variiert.

Die realistische Dichtung unserer Tage hat nach dem Satze ‚humani nil a me alienum puto' keine dieser beiden Klippen zu umschiffen versucht, sondern ist mit selbstmörderischer Absichtlichkeit teils auf die eine, teils auf die andere gerade los gesteuert. Zola, Tolstoi, Ibsen, Hauptmann und Sudermann sind in verschiedenen ihrer Werke gleichmäßig in diese Fehler verfallen, der vielen kleineren Geister nicht zu gedenken. Und im Grunde

genommen konnten sie gar nicht anders. Wer einmal das Realistische, d. h. die ungeschminkte Naturwahrheit als Grundsatz und Norm für die ganze Kunstrichtung anerkennt, der wird in folgerichtiger Anwendung dieses Grundsatzes notwendig dazu gedrängt, das Realistische des Stoffes mit einem derberen Tone in der Form in Einklang zu bringen, und das um so mehr, je folgerechter seine realistische Auffassung ist. Sagen wir es deutlicher: mit dem Gemeinen im Stoffe verbindet sich ganz naturgemäß das Gemeine in der Form. Natürlich nicht bei allen Dichtern und nicht in allen Dichtungen in gleichem Maße. Es läßt sich da eine ganze Stufenleiter der verschiedenen Grade realistischer Maßlosigkeit zusammenstellen, anfangend von leichtfertiger Behandlung der Sprache bis zu offenbaren Unflätigkeiten. Allen aber eignet eine mehr oder minder starke souveräne Mißachtung dessen, was man als Sprachschönheit zu bezeichnen gewohnt ist, und zwar aus immer ein und demselben Grunde, weil die realistische Darstellung gar nicht *schön* sein will, sondern nur *wahr*.

Ist sie das aber wirklich? In stofflicher Beziehung konnten wir das oben bereits verneinen,

in formaler Hinsicht liegen die Verhältnisse nicht wesentlich anders. Es läßt sich nicht leugnen, daß der sprachliche Ausdruck sich von der getragenen und ehrbaren Gemessenheit früherer Jahrhunderte sichtlich immer weiter entfernt. Beweis dafür liefert eine oberflächliche Vergleichung des Briefstiles im vorigen Jahrhundert mit unserm gegenwärtigen. Auch die Schriftsprache unserer Zeit, die am Herkömmlichen beharrlicher festhält, steht in einem merklichen Abstande von dem leichter fließenden und beweglicheren Umgangstone. Und wenn man sich vergegenwärtigt, daß sich die natürliche Sprachentwicklung nicht in den starren Formen des geschriebenen Wortes, sondern vielmehr in den lebendig sprudelnden Wandlungen des gesprochenen Lautes vollzieht, so kann man der Umgangssprache größere Naturwahrheit nicht absprechen. Wo es sich also darum handelt, ein wirklich naturgetreues Bild einer in Wort und Handlung sich vollziehenden Begebenheit zu geben, da wird in der That der freiere Ton der Sprache des täglichen Lebens besser am Platze sein als die gespreizten Wendungen und Fügungen einer schulmeisterlich abgemessenen Rede.

Ja, wir können sogar noch einen Schritt weiter gehen. Es ist dem Realismus zum Vorwurfe gemacht worden, daß er gelegentlich auch von der Volksmundart weitgehenden Gebrauch mache. Dieser Vorwurf würde in erster Reihe Gerhart Hauptmann treffen, dessen ‚Weber' und ‚Fuhrmann Henschel' reine Dialektdramen sind, während in anderen der Mundart ein breiter Raum gewährt ist. Unseres Erachtens wäre dies, wenn überhaupt ein Fehler, so doch einer der geringsten, die dem Realismus zur Last fallen. Denn daß die Mundart an und für sich auch in ihrem heutigen Verhältnisse zur Schriftsprache keiner dramatischen Verwendung fähig wäre, ist eine Behauptung, für die nicht der Schatten eines Beweises erbracht ist, und schließlich muß man zugeben, wenn der Realismus wirklich das sein will, was er zu sein vorgiebt, dann verfährt er auch mit der gelegentlichen Verwendung des Dialektes nur folgerichtig.

Aber natürlich, auch Volkssprache und Volkssprache ist zweierlei. Auch hier giebt es, sobald im literarischen Gebrauche das flüchtige Wort in eine starrere Form gebracht, d. h. sobald neben den täglichen Redegebrauch so zu sagen eine mund-

artliche Schriftsprache tritt, eine edlere und eine niedere Form, und es ist die Frage, welche der Dichter zu wählen hat. Wir dürfen nun diese literarisch gewordene Mundart nicht mit der gemeinsamen Schriftsprache auf eine Linie setzen, vielmehr wird sie sich mehr der loseren und leichteren Form eines ungezierten Briefstiles vergleichen lassen, die gesprochene Mundart aber steht auf keiner andern Stufe, als die unbewußt und naiv angewandte halb hochdeutsche, halb landschaftlich gefärbte Alltagssprache. Jene edlere Form des Dialekts haben unsere älteren Dialektdichter Hebel, Groth, Reuter, Holtei ꝛc. angewendet, die Mundart bei den Realisten ist die des täglichen Lebens.

Soweit nun wäre das noch zu billigen. Aber damit nicht genug, sie wird in bewußter Absichtlichkeit mit besonders grellen Tönen gefärbt, die Entschiedenheit des Ausdrucks wird durch Häufung von Kraftwörtern und drastischen Wendungen, die Naturwahrheit des Alltäglichen durch zügellose Nachlässigkeit im Sprachgebrauche markiert, und damit tritt diese Art des Dialekts neben die niedrigste Abart der Schriftsprache, den Jargon.

Nun stünde allerdings auch die Anwendung des Jargons in der realistischen Dichtung mit den Grundsätzen der ganzen Richtung im Einklange, denn es hat begreiflicherweise den Vorzug größerer Einheitlichkeit, dem Helden des unentwegten Realismus die abgefeimten Wendungen einer lotterigen Alltagssprache in den Mund zu legen, als die Menschen mit Armleutegeruch in ihrer Fuselatmosphäre den Stil des Salons reden zu lassen. Aber hier entsteht die Frage, ob es wirklich angängig ist, mit der sprachlichen Form so weit herunterzusteigen. Die Antwort kann nur verneinend ausfallen. Gilt es doch auch im gewöhnlichen Leben als ein Zeichen ungenügender Bildung, wenn Wort und Rede in nachlässiger Zwanglosigkeit sich über alles hinwegsetzt, was man als zum guten Tone gehörig ansieht. Hier also hat der Jargon keine Heimstätte; sein Boden ist vielmehr nur in solchen Kreisen zu suchen, wo man auch für die altväterischen Begriffe von Bildung und Gesittung entweder kein Verständnis hat oder aus diesem oder jenem Grunde keins zu haben vorgiebt. Hier allerdings, wo die bequeme Moral des ‚Jenseits von Gut und Böse' sich in egoistischen Sklaven-

seelen eine Gemeinde gewonnen hat, — es sind die Kreise der Halbwelt und des Verbrechertums — da ist auch für die sprachliche Umgangsform ein Jenseits von Richtig und Unrichtig, von Schön und Unschön an der Herrschaft. In diese Kreise also muß der Künstler hinabsteigen, wenn er in der Verwendung des Jargons naturwahr sein will. Da dies nun aber immer nur beschränkte Kreise sind, so sehen wir auch hier, daß die Naturwahrheit des Realismus nichts anderes ist als eine übertriebene Einseitigkeit. Übertrieben nach Inhalt und Form schon, wenn es sich in Wahrheit nur um ein Abschreiben der Wirklichkeit handelt, aber noch mehr, wenn das Beispiel eines Vorgängers andere zur Nachahmung anregt.

Denn wie bei allem überreizten Geschmacke kann es nicht ausbleiben, daß der Nachfolger immer den Vorgänger übertrumpfen will. Was also bei dem einen vielleicht noch etwa als scharf gewürzt zu bezeichnen ist, das erscheint beim nächsten bereits als ungenießbar versalzen. Und so gerät die sprachliche Form in unaufhaltsamem Hinabgleiten auf schiefer Ebene schließlich auf einen Stand, der schlechthin als unerträglich bezeichnet werden muß.

Dies kann in zwei verschiedenen Richtungen geschehen, bei den Naturalisten wird sie immer niedriger und gemeiner, bei den Symbolisten immer verschwommener und unverständlicher. Jene setzen uns schließlich nur noch einen Wust von Unsauberkeiten vor, diese ein unverdauliches Gemisch von Sinnlosigkeiten. Und wenn vollends alle die kleinen Geister, die sich an diese Art Realismus hängen, weil seine Gesetz- und Regellosigkeit wie für sie geschaffen ist, ihre Gedankenleere durch das überraschend Neue der Form zu verdecken trachten, wenn sie hiermit schließlich überhaupt das Wesen der Schule erfaßt zu haben glauben, dann bleibt auch nicht der Schatten eines Kunstwerks übrig. Und selbst alle angelernte Technik kann nicht darüber hinweg täuschen, daß wir hier bei einem völligen Bankrott der Dichtkunst angelangt sind.

Es läßt sich nicht leugnen, daß eine Reihe neuerer Dichtungen, lyrischer, epischer und dramatischer Art, auf diesem Stande bereits angelangt ist. Wohin also der Realismus auch in der Form führt, haben die Thatsachen erwiesen, und damit ist er, ohne daß es einer theoretischen Verurteilung

bedürfte, gerichtet. ‚An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen.'

6.

Man wird weder das Wesen des Realismus in seinem vollen Umfange begreifen, noch ihm gerecht werden können, wenn man sich nicht klar macht, woher er seinen Ursprung genommen habe, und welches die Bedingungen seiner Erfolge seien. Da ist denn kurzweg gesagt worden, Thatsache sei der organische Zusammenhang der realistischen Kunstrichtung mit dem realistischen Zeitgeiste. Allein so schön und abgerundet dies Urteil klingt, wird man damit nicht viel anfangen können; denn die Unklarheit ist nur um einen Schritt weiter zurückgerückt, wenn es sich nicht ermitteln läßt, wo dieser realistische Zeitgeist seinen Ursprung hat. Der Zusammenhang der geistigen Strömungen unseres zur Neige gehenden Jahrhunderts läßt diesen Ursprung wohl erkennen. Wir vermögen ihn am besten zu begreifen unter dem Bilde der Pendelschwingungen, deren jede eine Schwingung im entgegengesetzten Sinne hervorruft. Der Anfang des Jahrhunderts zeigt uns auf allen Ge-

bieten des Geisteslebens eine solche weit ausgreifende Schwingung, eine Übertreibung des Idealistischen in der Kunst, des Pragmatischen in der Geschichtsbetrachtung, des Systematischen in der Naturwissenschaft und in der Philosophie. Kein Wunder also, wenn sich in allen diesen Gebieten, teils früher, teils später, eine scharfe Gegenströmung geltend gemacht hat. An die Stelle des alleinseligmachenden Systems tritt die Empirie, die aber nicht bei den Thatsachen der sinnlichen Naturbetrachtung stehen bleibt, sondern auch die geistigen Werte als ‚real gewordene, nicht aus den Wolken herabgefallene' nachzuweisen sucht. Und da diesem neuen naturwissenschaftlichen Geiste auch der alte Idealismus der Kunst nicht mehr zusagen konnte, weil ja auch ihm die idea ante rem zu Grunde lag, also ein ganz entgegengesetztes Prinzip: so stimmte sich auch die Kunst auf den neuen Ton der neuen Zeit und suchte Formen und Gegenstände in dem, was real vor Augen liegt.

Vom Standpunkte des Publikums stellt sich der Wandel etwa so dar, daß eine gewisse Übersättigung nach der einen Richtung die Begier nach ganz entgegengesetzten Genüssen gereift hat,

wenigstens liegt hierin offenkundig die Ursache dafür, daß das Publikum die Schwenkung im künstlerischen Erfinden und Schaffen scheinbar so freudig begrüßt hat.

Wenn es sich nun bloß um eine gesunde Reaktion gegen frühere Übertreibungen handelte, würde man damit nur einverstanden sein können. Indem aber der moderne Geist alles Bestehende empirisch zu erfassen sucht, enthält er sich alles Urteils über Wert und Unwert der erfahrungsmäßig gewonnenen Thatsachen, ihm gilt der Grundsatz, daß alles Seiende seine Daseinsberechtigung eben durch seine Existenz erweise. Es ist klar, daß damit auch dem Schlechten und Gemeinen die Berechtigung in der Ökonomie der Menschheitsentwicklung zugewiesen wird, und man kann es verstehen, daß schließlich gerade diese Seite des Menschenlebens um so eifriger studiert und hervorgehoben werden mußte, je mehr in früherer Zeit der verwöhnte Blick sich davon abgewendet hatte. Nun wäre auch dagegen an sich vielleicht noch nichts Wesentliches einzuwenden. Aber gerechte Bedenken müssen sich erheben, wenn man genauer zusieht, wohin diese rein empirische Welt-

anschauung führt, sofern sie nicht in einer künstlerischen oder wissenschaftlichen Besonnenheit sich ihre eigenen Grenzen setzt.

Wenn das Schlechte, das Gemeine ebenso daseinsberechtigt ist, wie das Gute, das Edle, so darf es auch nicht mehr als unzulässig oder als von vornherein verwerflich betrachtet, muß es zur künstlerischen Behandlung grundsätzlich zugelassen werden. Damit sind natürlich alle Grenzen eingerissen, es giebt für die Kunst nach Inhalt und Form überhaupt keine Gesetze mehr, die Unflätigkeiten des einen und die Verschrobenheiten der andern sind gerade so kunstgemäß wie die Tiefe Faustischer oder Hamletischer Spekulation und der Wohllaut Pindarischer oder Ovidischer Rhythmen. An die Stelle von Gesetz und Regel tritt die schrankenlose Freiheit. Daher denn der Kultus des Häßlichen ebenso wie die abgeschmackte Formlosigkeit gleichmäßig den Anspruch erheben, als Offenbarungen dichterischen Geistes zu gelten.

Die Verantwortlichkeit für diese Erscheinung liegt auf beiden Seiten gleichmäßig, bei den Künstlern wie auch beim Publikum. Für den aufstrebenden Thatendrang des Kunstjüngers kann es

ja kaum etwas Verlockenderes geben, als wenn ihm durch Hinwegräumung aller beengenden Grenzen die Bahn frei gemacht wird. Und da unsere Jugend unter dem weithin herrschenden Humanitätsdusel nichts weniger kennen gelernt hat, als eine strenge Erziehung, so fühlt sie in dieser schrankenlosen Freiheit sich gerade in ihrem Elemente. Das ist ja das erschreckend Gefährliche, das Satanische vieler Errungenschaften des modernen Geistes, das sie sich unter dem Bilde eines heißbegehrten Ideales darstellen, und daß sie augenscheinlich so furchtbar leicht zu ergreifen sind. Wer daher in der Jugend nicht gelernt hat, Echt und Eitel zu unterscheiden und sich im Kampfe mit den verkehrten Neigungen siegreich zu behaupten, für den wird mit einer gewissen Naturnotwendigkeit, aber auch mit einer bezeichnenden Ironie der Gerechtigkeit gerade das erstrebte Lebensgut zum Lurleifelsen, an dem er rettungslos zerschellen muß.

Statt zum Arbeitsfelde der Kraft wird die Freiheit zum Tummelplatze der Schwäche. Und das verhängnisvollste dabei ist, daß man für diese Schwäche wohlausgeklügelte, recht modern natur-

wissenschaftlich klingende Gründe beizubringen wagt. In einem der bezeichnendsten Romane dieser Richtung finden wir den klassischen Ausspruch: ‚Der Mut beruht auf physischen und psychischen Kräften, und beides fehlte mir in diesem Augenblicke'. Es ist klar, daß in diesen Worten nichts anderes liegt als die billige und wohlfeile Ausrede eines Schwächlings, der zwar den stolzen Anspruch erhebt, sich in seiner ungezogenen Eigenart voll auszuleben, aber ein männliches Sichzusammenraffen, Sichselbstinzuchtnehmen als lästige und unbequeme Störung dieses erhabenen Lebensberufes weit von sich abweist. Man beachte, der Sohn unserer Zeit sagt in einem solchen Falle nicht dreist und ehrlich: ‚ich will nicht, ich bin zu träge', sondern mit einer naturwissenschaftlichen Scheinbegründung: ‚es fehlen mir die nötigen physischen und psychischen Kräfte, daher kann ich nicht'. Natürlich ist das nichts anderes als eine Selbstbeschwichtigung, die in vielen Fällen den Wert einer bewußten Lüge hat, im günstigsten Falle Selbsttäuschung ist. Wem Kraft und Kernigkeit noch im Herzen leben, fragt nicht erst nach der wissenschaftlichen Formel für die Grund-

bedingungen des Charakters, sondern dem gilt der Satz: ‚ich muß, darum kann ich auch'. Dem saft- und markloſen Gigerltum unſerer Tage, ſofern es ſich überhaupt noch die Mühe giebt, ſich ſelbſt von ſeinem Gebaren Rechenſchaft zu geben, iſt jede ſolche Ausrede ein bequemes und ſtets bereites Lotterbette.

Wo nun dieſes Gigerltum ſich in der Kunſt breit macht, da wird man auf große und echte Leiſtungen vergeblich warten. Denn ohne Selbſtzucht haben auch die größten Talente keine abgeklärten Kunſtwerke zu ſchaffen vermocht. Klaſſiſche Leiſtungen ſind ihnen erſt dann geglückt, wenn ſie gelernt hatten, an ſich ſelber zu arbeiten und die ungeregelten Triebe einer ſtürmenden und drängenden Jugend in ſtraffe Zucht zu nehmen, während die Erſtlinge ihres Geiſtes wohl die vielverſprechende Anlage verraten, aber zu jenen ſich ebenſo verhalten, wie die unbeholfene Linienführung des Zeichenſchülers zu der vollendeten Skizze des Meiſters. Wer dagegen durch eigene Schwäche oder durch trübe Verhältniſſe gehindert iſt, ſich zu der Höhe eines unabläſſigen Weiterarbeitens an ſich ſelbſt emporzuſchwingen und ſich in beſtändige

Zucht zu nehmen, der kann es vielleicht durch Übung und Erfahrung in einer gewissen Mache zu etwas mehr bringen, als die ersten Werke verrieten, aber die Ungezogenheiten seiner schülerhaften Anfänge wird er nie überwinden, und damit versperrt er sich selber den Weg zu den Höhen, auf denen alleine die Freiheit der künstlerischen Selbstbestimmung thront. So ist Heine gescheitert, weil er seinen giftigen Witz nicht zu läutern vermochte, so der unglückliche Lenz, dem der Größenwahn den Weg zur Höhe versperrte, so, um noch weiter zurückzugehen, der besten einer, J. Chr. Günther, dem es an Festigkeit fehlte, einem trüben Geschicke mannhaft die Stirne zu bieten. Und so wird es allen unsern Modernen und Modernsten ergehen, wenn sie aus der schrankenlosen Freiheit des zur Schau getragenen Übermenschentums nicht den Weg finden zu der Gesetzmäßigkeit einer besonnenen Selbstbeschränkung.

Indem nun der Realismus jener zwar scheinbar wissenschaftlich begründeten, aber in ihrem Wesen vielmehr ganz oberflächlichen Lebens- und Kunstauffassung entgegenkommt, erstehen ihm immer neue Jünger, und zwar je seichter und dürftiger

echte Kunstströmung aus ihm quillt, d. h. je leichter er das künstlerische Schaffen zu machen scheint, desto schwächere und unwürdigere. Schon kehren die besseren unter seinen Vertretern auf die Bahn einer gesunden Fortentwicklung in ernster Arbeit zurück, wenn auch tastend noch und unsicher, aber doch mit deutlicher Abkehr von dem rein naturalistischen Boden. Was dann für den ferneren Betrieb realistischer Fabrikthätigkeit an Arbeitern noch übrig bleibt, sind im wesentlichen nur noch mehr oder weniger geistlose Nachtreter und Dutzendpoeten, die ihres künstlerischen Verstandes Blöße unter dem Flitter angelernter Kniffe zu verdecken suchen und das Geheimnis moderner Poesie erfaßt zu haben glauben, wenn sie nur mit recht cynischer Treue die Nachtseiten der Wirklichkeit abschreiben. Gerade diese sogenannten Künstler würden eine straffe Selbstzucht am meisten brauchen, und gerade sie bilden in ihrer dünkelhaften Verblendung sich ein, ihrer am wenigsten zu bedürfen. Und da, wie begreiflich, aus ihnen die Hauptmasse der Vertreter des Realismus besteht, so tragen sie auch mit die Hauptschuld an der Verbreitung der ganzen Richtung. Aber sie nicht allein.

Wenn man sieht, wie selbst schwächere Geister unter ihnen sich ohne sonderlichen Aufwand an Zeit und Arbeit die Mittel zu Prachtwillen und raffiniert ausgestatteten Künstlerheimen erwerben, wie der Modeerfolg sie auf wohlfeilen Lorbeeren einlullt und ihnen eine verführerische Weise von Güte und Vortrefflichkeit vorsingt, dann erkennt man als hervorragend beteiligten Mitschuldigen das Publikum, das trotz allem dagegen Gesagten die Werke dieser kleinen Kunstgrößen liest und sieht, kauft und bezahlt. Der Realismus wäre das nicht geworden, was er heute ist, wenn sich das Publikum entschieden ablehnend dagegen verhalten hätte. Aber nicht allein, daß dies unterblieben ist, vielmehr ist er gerade von dieser Seite befördert und begünstigt worden. Denn auch in der Gesellschaft ist ein Treiben und Drängen über die althergebrachten Regeln und Normen hinaus, ein Haschen und Jagen nach schrankenloser Freiheit an die Stelle früherer Gebundenheit in Sitte und Gewohnheit getreten. Auch hier natürlich unter dem Einflusse des modernen naturwissenschaftlichen Geistes, der die alten Autoritäten über den Haufen geworfen hat, ohne neue an ihre Stelle zu setzen.

Und wo diese Freiheit gewonnen ist, da zeitigt sie ihre Früchte in einer unbezähmten Genußsucht, die nicht bloß nach einer sich nie erschöpfenden Menge von Genüssen strebt, sondern auch nicht früh genug mit dem Genießen anfangen kann.

Die Folge davon ist natürlich eine frühzeitige Abstumpfung der für den echten Genuß empfänglichen geistigen Organe. Wer zu früh und zu reichlich die Genüsse des Lebens gekostet hat, ohne sich im Ernste des Lebens immer wieder von neuem die Berechtigung zum Genießen zu erkämpfen, dem schwindet fortschreitend immer mehr die Fähigkeit dazu, und je weiter sich dieser Vorgang entwickelt, desto schärfer müssen die Reize sein, die einen wirklichen Genuß verschaffen sollen. Die Fähigkeit, sich an einfachen und naiven Genüssen, etwa an einem schlichten Volksliede, an einer schönen Landschaft zu erfreuen, geht damit natürlich verloren. Aber auch selbst des Neueren wird man mit überraschender Schnelligkeit überdrüssig und kann es nicht früh genug bei Seite werfen.

Wir stehen hier einerseits einer weitverbreiteten Blasiertheit gegenüber, die doch immer und überall

mit dem Anspruche auftritt, im alleinigen Besitze der Wahrheit zu sein, andererseits dem, was man im eigentlichsten Sinne die Krankheit unserer Zeit nennen kann, einer allgemeinen Nervenüberreizung. Jene begehrt beständig nach neuen, diese verlangt, wenn überhaupt ein Eindruck erzielt werden soll, immer schärfere Reize. Was den Menschen auf der Höhe der Zeit fesseln und befriedigen soll, muß im Gegenstande oder zum mindesten in der Darstellung unerhört, verblüffend und blendend sein, muß in schärfster Würze und ausgesuchtem Raffinement seines Gleichen suchen, sonst gilt es für altfränkisch und überständig, für fade und flau und wird in der Regel mit einem empörend einfältigen Lächeln der Überlegenheit abgethan.

Es ist ersichtlich, daß hierin mit ein Grund liegt für die oben beschriebene Erscheinung in der realistischen und naturalistischen Kunst, daß alle Motive gesteigert und verschärft, übertrieben und zugespitzt werden. Denn da der äußere Erfolg von dem Urteile des Publikums abhängt, so ist Maß und Richtschnur aller Kunst, die auf Erfolg ausgeht, nichts anderes als der Geschmack des Publikums, und zwar gerade desjenigen Teiles

im Publikum, der mit der größten Oberflächlichkeit — wie gewöhnlich — auch die größte Anmaßung verbindet. Wenn wir also im Hinblick auf den Realismus von einem Niedergange der Kunst reden müssen, so fällt die letzte Schuld dafür auf das genießende Publikum, das solche geistige Kost nicht nur sich bieten läßt, sondern sie geradezu verlangt. Mit Recht sagt B. Litzmann: ‚Jedes Volk hat die Literatur und besonders das Theater, das es verdient'. Nur daß man den Ausspruch auf das Gesamtgebiet der künstlerischen Erscheinungen ausdehnen müßte.

Allerdings darf dabei folgendes nicht übersehen werden. Daß der allgemeine Geschmack die Kunst auf die niedrige Ebene, auf der er sich wohl fühlt, herabzuziehen strebt, ist noch keine Entschuldigung für den Künstler, wenn er diesem Streben bereitwillig entgegenkommt. In der Gesellschaft bedarf es der modernen Lüge und Hohlheit gegenüber vor allem des Mutes der Wahrheit. Man muß sich nicht scheuen, das, was sich wirklich als Unflätigkeit darstellt, auch als solche zu bezeichnen und nicht etwa aus einer falschen Furcht, für ungebildet und unaufgeklärt zu gelten, mit Still-

schweigen darüber hinweggehen oder gar herrliche Offenbarungen eines vermeintlich wahrhaftigen und hellsehenden Geistes erblicken. Und ebenso müßte der Künstler, eingedenk seines hohen Berufs, an der Förderung der Menschheit zu arbeiten, sich nicht dazu herbeilassen, von den freien Höhen seiner Kunst in den Grufthauch eines niederen Trieb- und Sinnenlebens hinabzusteigen.

Aber die Erfahrung unserer Zeit lehrt das Gegenteil. Man verzichtet darauf, das Publikum heraufzuziehen, entweder weil man an der Fähigkeit desselben, sich emporheben zu lassen, verzweifelt, oder weil man den Erfolg allen andern Rücksichten voranstellt. Eine dritte Klasse endlich, und zwar die größte, der beteiligten Jünger der Kunst besteht aus jenen kleinen Gernegroßen, die selber niemals eine solche Höhe erklommen haben, daß ein Heraufziehen in Frage käme. Man begreift es leicht, daß von allen diesen ein Wirken gegen den herrschenden Geschmack nicht erwartet werden kann. Sie sind viel zu sehr Kinder ihrer Zeit, als daß sie die als Evangelium angepriesene Weltanschauung nicht mit kongenialem Geiste in sich sollten aufgenommen haben, stehen viel zu sehr

unter dem Banne des modernen Freiheitsrausches, als daß sie solcher Selbstzucht fähig wären, mit der Emporarbeitung bei sich selber den Anfang zu machen. Ist es schon überhaupt eine That besonderer Charakterstärke, sich gegen eine weitverbreitete Gedankenrichtung ablehnend zu verhalten, so wird man ein Schwimmen gegen den Strom von denen am allerwenigsten erwarten können, die ihre Rechnung am besten dabei finden, wenn sie sich von ihm treiben lassen. Und so wird denn die Kunst schließlich zum Geschäft und kann mit Fug und Recht sich die Anpreisung einer bekannten Zigarrenfirma zu eigen machen: ‚Überhaupt ist es mein Bestreben, mich in das Geschmacksbedürfnis meiner Kunden hineinzuleben, um dieses in jedem einzelnen Falle zu befriedigen'.

So ergiebt sich also in der That, daß der Ursprung des Realismus in dem realistischen Zeitgeiste zu suchen ist, der seinerseits wieder auf den naturwissenschaftlichen Geist unsers Jahrhunderts, auf die starke Betonung aller Erfahrungswissenschaft zurückgeht. Aber eben so deutlich erweist es sich, daß dieser Geist nicht an und für sich notwendig zu dem hinführen mußte, was wir als

die Übertreibungen des Realismus bezeichnet haben, daß vielmehr nur eine einseitige Auffassung des Zeitgeistes eine solche Verirrung hervorrufen konnte. Denn wer wollte heute noch leugnen, daß der Geist des zur Rüste gehenden Jahrhunderts große und herrliche Erfolge gezeitigt, daß er dadurch sich jenem früheren idealistischen Geiste als völlig ebenbürtig erwiesen habe? Und wäre die Kunst, die ihm mannigfaltige fruchtbare Anregungen verdankt, ihm in Wahrheit treu geblieben, d. h. hätte sie sich von der Besonnenheit, ohne die nun einmal ein ersprießliches Schaffen in der Kunst ebensowenig denkbar ist wie in der Wissenschaft, nicht abdrängen lassen, dann stünden wir heute gewiß vor einer anderen, höheren und besseren Gesamtleistung, als wir es mit einer gewissen Beschämung eingestehen müssen. Indem aber der Zeitgeist im Denken und Empfinden der modernen Gesellschaft sich zu einer moralischen und ästhetischen Freigeistigkeit verzerrte, nahm er einer wirklich zukunftsreichen Kunstentfaltung den Boden weg und zog Künstler und Publikum in den Strudel eines verwegenen Freiheitstaumels hinab. Und solange es beiden an der Kraft fehlt zu einer

ernsten und ehrlichen Selbstzucht als dem alleinigen Heilmittel gegen Selbstberäucherung und Selbstverzärtelung, solange Künstler und Beurteiler nicht den Mut haben, gegen die herrschende Richtung sich aufzubäumen, solange bleiben auch die Lebensbedingungen für den in die Irre gegangenen Realismus dieselben, solange ist auf eine Besserung nicht zu rechnen. Aus dem Hexentanze der Unentwegten aber, je toller er wird, lösen sich mit desto größerer Bestimmtheit diejenigen Elemente heraus, die aus einer gesunden und besonnenen Anlehnung an den Geist des Jahrhunderts nicht den Freibrief für eine künstlerische Gesetzlosigkeit, sondern vielmehr nur neue fruchtbare Gesetze ihres Wirkens zu entnehmen im stande sind. Und auf ihnen beruht nicht nur der Trost in der gegenwärtigen Zerfahrenheit, sondern auch die ganze Zukunft künstlerischen Schaffens.

7.

Entsprechend diesen Grundbedingungen des Realismus, namentlich in seinen ausgeprägt fortgeschrittenen Erscheinungen, kann seine **Wirkung** nicht anders als verhängnisvoll sein. In künst-

lerisch angeregten Kreisen verfolgt man die Erscheinungen der neuen Kunst natürlich mit einer gewissen Spannung. Man liest, hört und sieht, was Zeit und Gelegenheit gestatten, und man urteilt je nach Verständnis und Neigung teils ablehnend, teils zustimmend. Aber der Einfluß der realistischen Kunst erstreckt sich doch über weitere Kreise, als bloß diejenigen, denen die Möglichkeit eigenen Urteils offen steht. Leihbibliotheken, Zeitschriften und Tagesblätter tragen die Namen der modernen Propheten allenthalben herum, und man wird in Kreisen, die gebildet sein wollen, voraussetzen können, daß Zola, Ibsen, Hauptmann, Sudermann und noch einige andere nicht leere Klänge seien, sondern daß sie vielmehr wohl von allen mit einem gewissen charakteristischen Inhalt in Verbindung gebracht werden. Man urteilt also auch hier.

Aber wie himmelweit verschieden sind diese Urteile von den ‚zünftigen' Kritiken in den Fachblättern. In diesen wird, was das eigentlich Realistische im Kunstwerke ist, kaum je einmal vom Tadel getroffen, — nur die Technik der Anfänger erfährt gelegentlich eine vernichtende Be-

urteilung — vielmehr fließt alles von Lob und Bewunderung über ob all diesen Offenbarungen eines neuen staunenswerten Geistes. Dort begegnet man verlegenen und zurückhaltenden Urteilen, die im Vordersatze anerkennen und im Nachsatze alle Anerkennung wieder aufheben, oder auch bloß einem Achselzucken und einem verschämten Naserümpfen. Wie ist dieser Zwiespalt zu erklären?

Wenn wir von den Fällen bestellter Arbeit, sowie von den Äußerungen einer stramm zusammenhaltenden Vetternschaft absehen, so lassen sich jene Fachurteile wohl verstehen aus einem an sich ehrlichen Streben, allen Erscheinungen gerecht zu werden, wobei die eigene Neigung zu derselben Kunstrichtung vielleicht öfter mit in die Wagschale fällt, als es gut ist. Alle diese Rücksichten und Beziehungen fallen beim genießenden Publikum weg. Hier urteilt nur der naive Verstand, und zwar bei den meisten nicht in kalter und berechnender Abwägung des für und wider, sondern auf Grund der in der Gesellschaft herrschenden allgemeinen Kunstanschauungen. Es ist aber keine Frage, daß die in diesen Kreisen herrschenden

Ansichten zu der von aller alten Ästhetik losgelösten modernen Anschauung im schroffsten Gegensatze stehen.

Wie es nicht geleugnet werden kann, daß Künstler-, also auch Literatenkreise sich mehr und mehr als eine Welt für sich absondern mit ihren eigenen Interessen und ihrer eigenen Weltanschauung, so wird dieser klaffende Riß auch zur Erklärung dafür dienen können, daß Künstler und Publikum — letzteres hier in seinen besseren Teilen verstanden — heute eigentlich etwas ganz Verschiedenes wollen, daß der ehemals bestehende der Kunst wie dem Genusse förderliche Rapport zwischen Künstler und Publikum so gut wie aufgehoben ist. Es ist damit noch nicht gesagt, daß es den Künstlern an einem hörenden, sehenden, lesenden Publikum fehlen müsse, das haben viele von den Modernen und Modernsten in großer Zahl, aber daß dies auch ein wirklich genießendes, d. h. mit Genuß hörendes, sehendes und lesendes Publikum sei, ist schlechthin zu bestreiten. Denn wo man etwas in sich aufnimmt oder an sich vorübergehen läßt, lediglich um sich über ein paar langweilige Stunden hinwegzutäuschen oder günstigen Falls um etwas

kennen zu lernen, weils doch nun einmal eine Modeerscheinung der Zeit ist, da kann man unmöglich von künstlerischem Genusse reden. Daß aber im großen Publikum, soweit es sich überhaupt um künstlerische Erscheinungen kümmert, dies in der That die vorherrschenden Beziehungen zur modernen Kunst sind, ersieht man am besten daraus, daß es jenen Modeerscheinungen auch dann an einem äußerlichen Erfolge nicht fehlt, wenn sie nichts taugen. Wahllos und ohne Unterschied dienen sie dem oberflächlichen Tagesbedarfe, das Publikum hat für ihren Wert oder Unwert keinen Blick, weil es kein Interesse dafür hat. Erfüllen sie heute ihren mehr oder minder unwichtigen Beruf, dann können sie morgen getrost der Vergessenheit anheimfallen.

Anders verhält es sich in den besonneneren Kreisen des Publikums doch immer noch mit dem Urteile über die älteren Größen der Künstlerwelt, insbesondere über das, was sich im Wechsel der Zeiten als klassisch bewährt hat. Hier sucht auch heute noch ein großer Teil der gebildeten Welt Genuß und Erholung, und für viele, die sich einen eigenen Maßstab nicht zu schaffen vermögen,

bilden die anerkannten Meister das bewährte Maß, an dem auch die neueren gemessen werden. Daß sich hierin in den letzten 2 bis 3 Jahrzehnten in der That nichts geändert hat, ist ein Beweis für die Ohnmacht des Realismus als Lebenselement. Hätte er wirklich die weltüberwindende und menschheiterneuernde Kraft, die er in rührender Bescheidenheit sich selber zuschreibt, so müßte er in dieser Zeit mit all jenen ‚überständigen, altfränkischen' Anschauungen längst aufgeräumt haben. Das hat er nicht vermocht, also kann es mit seiner sieghaften Macht nicht weit her sein. Das genießende Publikum will sich wirklich von der ‚altüberlieferten Schulautorität' nicht losmachen, weil es in der Kunst immer noch die alten Ideale sucht und, wo es die nicht findet, auch an rechte Kunst nicht glauben mag.

Fragt man, was der Grund dieses ablehnenden Verhaltens ist, so kann derselbe schwerlich in etwas anderem gesucht werden, als was wir oben als Schwäche der realistischen Richtung ermittelt haben, die Maßlosigkeit und Übertreibung in Inhalt und Form. Wenn schon die Form dabei weniger in Betracht kommt, weil zu ihrer Beurteilung ein

größeres Maß von Einblick in die künſtleriſche Technik erforderlich iſt, als wie es im großen Publikum gemeinhin verbreitet iſt, ſo wendet man ſich doch mit um ſo entſchiedener Abneigung von den Maßloſigkeiten des Inhalts, der, wie wir ſahen, gerade bei der aus kleineren Geiſtern beſtehenden Hauptmaſſe der Realiſten ſich vielfach lediglich als Schmutz oder Unverſtand darſtellt. Und wenn man an dem letzteren mit einem gleichgiltigen Achſelzucken oder jener Fingerbewegung an die Stirn, die über die Denkfähigkeit ein ſtummes Urteil ausdrücken will, vorübergehen kann, ſo verurſacht der erſtere unwillkürlich ein lebhaftes Mißbehagen. Denn was hier geboten wird, das iſt himmelweit verſchieden von den Äußerungen einer derberen Sinnlichkeit, die auch bei den älteren, den klaſſiſchen Realiſten vorkommen. Mag immerhin die Meinung nicht ganz unzutreffend ſein, daß man ſich den Zugang zu der Höhe moderner Weltanſchauung verſchließe, wenn man von den phyſiſchen Vorgängen, von der Proſtitution, von der Verbrecherwelt oder der ſeeliſchen Krankheit den ſchamhaften Blick abwendet, ſo iſt es doch einerſeits noch die Frage, ob es ſich hier wirklich

um eine Höhe handele, die zu erklimmen des Schweißes der Edeln wert sei, und andererseits finden wir in der Kunstdarstellung der unentwegten Realisten doch noch ganz andere Dinge als die eben angeführten, Dinge, die Schiller seinerzeit abgethan hat mit den Worten: ‚In dem Leben des größten Mannes kommen niedrige Verrichtungen vor, aber nur ein niedriger Geschmack wird sie herausheben und ausmalen'. Das Mißbehagen, das dergestalt von den realistischen Darstellungen hervorgerufen wird, kann nun freilich von sehr verschiedenem Grade sein, je nach der subjektiv vorhandenen Empfindlichkeit dafür und je nach dem objektiv vorliegenden Anlasse, der bei einigen Künstlern aufdringlicher, bei anderen, und zwar gerade bei den besseren und größeren, minder auffällig ist. Immer aber wird es stark genug sein, dem Genusse gerade dasjenige zu rauben, was seine wertvollste und notwendigste Grundbedingung ist, die Reinheit.

Wäre dieses Mißbehagen das einzige, was der Realismus im Publikum hervorriefe, so wäre die Sache nicht schlimm; eine runde Ablehnung würde allem abhelfen, und insofern das Publikum in

seinen gewohnten und angelernten Ansichten nicht beirrt würde, könnte man sagen, daß die ganze Bewegung ohne jede dauernde Wirkung geblieben wäre. Allein so steht es in der That doch nicht. Vielmehr sind die althergebrachten Kunstanschauungen dem Einflusse des modernen Geistes nicht ohne merkliche Folgen ausgesetzt gewesen. Allerdings das hat der letztere, wie gesagt, nicht vermocht, ganz mit ihnen aufzuräumen; noch stehen die alten Ideale, wenn auch hier und da mit einem modernen Mäntelchen umgeben, aber es liegt in der Natur der Sache, daß eine mit so viel Lärm und Sicherheit auftretende Lehre um so mehr Eindruck machen wird, je weniger das Kunsturteil innerlich gefestigt ist, und daß sie mitten hineintretend in die persönliche oder allgemeine Entfaltung der künstlerischen Anschauung mindestens beeinträchtigend und hemmend wirken muß. Wenn also auch der Modeeinfluß des Realismus die alte idealistische Kunstauffassung nicht aufzuheben vermag, so verhindert er doch die Ausbildung eines geschlossenen Urteiles und schafft damit eine weitgehende Unsicherheit in der Behandlung ästhetischer Fragen.

Das zeigt sich dem offenen Blicke bei jedem Urteile, was in der sogenannten guten Gesellschaft über die Erscheinungen der modernen realistischen Kunst gefällt wird. Was man da zu hören bekommt, sind meist unbestimmte, gekniffene Bemerkungen, die von einer runden und klaren Überzeugung weit entfernt sind. Man möchte seine Berechtigung zur Abgabe eines Kunsturteiles nicht in Frage stellen, indem man bekennt, dem Neuen keinen Geschmack abgewinnen zu können, denn das könnte den Anschein erwecken, als verstehe man von der Sache nichts; aber man fühlt sich doch auch innerlich gebunden durch die überkommenen Kunstanschauungen, mit denen rundweg zu brechen etwas Gewaltsames an sich hat, und die man andererseits doch auch immer noch als eine lebendige Quelle reinen Kunstgenusses anerkennen muß. Es läßt sich nicht leugnen, daß eine solche Erscheinung etwas in hohem Grade Bedenkliches ist, sie ist im letzten Grunde nichts anderes als eine konventionelle Lüge; und da es ebensowenig abzustreiten ist, daß dieselbe auf den die Geister verwirrenden Realismus zurückgeht, so ist die Wirkung dieser Richtung des Weiteren dahin

zu kennzeichnen, daß sie ein Element der Unwahrheit und Heuchelei in die Gesellschaft hineinträgt, das für Sitte und Gesinnung von den verderblichsten Folgen sein muß.

Aber auch hiermit ist die Wirkung des Realismus noch nicht völlig umschrieben. Der Eindruck, den ein Theaterstück der realistischen Schule beim Lesen oder Anschauen macht, ist, vorausgesetzt daß es ein echter Dichter geschrieben hat, sicher ein ergreifender, packender, tief ins Innere gehender. Aber das ist nicht alles, was die Dichtkunst erreichen soll oder will. Wer ein klassisches Kunstwerk auf der Bühne gesehen oder im Buche gelesen hat, fühlt sich dadurch über die Nichtigkeit der umgebenden Welt erhoben, mit neuen Antrieben für den sittlichen Kampf im Leben erfüllt und gestärkt, und wäre es auch nur durch die Erwägung, daß eine Gesellschaft, die in der Welt des Scheines noch solche reine ästhetische Genüsse zu bieten vermag, doch noch nicht so grundverdorben sein kann, wie sie immer hingestellt wird. Von alledem kann der Natur der Sache nach bei einem realistischen Kunstwerke keine Rede sein. Da die realistische Kunst sich mit Bewußtsein und Absicht mitten in

die alltägliche Wirklichkeit hineinstellt, so wird sie auch den Genießenden mit dahineinziehen. Der letztere wird daher eben durch den Genuß des realistischen Kunstwerkes in alle die Wehen und Unbilden des Lebens hinabgedrückt, denen er entfliehen wollte, als er zur Kunst seine Zuflucht nahm.

Man hat wohl gesagt, das sei an sich kein Schade, denn wer mit offenem Auge und offenem Herzen in diese Abgründe von Elend und Verworfenheit hineinsehe, in dem müsse der unwiderstehliche Trieb lebendig werden, an die verrotteten Zustände die bessernde Hand anzulegen. Wäre das wirklich der Fall, dann müßte man allerdings von einer sehr löblichen Wirkung des Realismus sprechen, wenn auch freilich seine so trotzig behauptete Stellung im Rahmen der Kunst, und zwar als die eine, einzig und allein wahre Kunst einfach gestrichen wäre, denn Kunst ist keine Moralpredigt, also auch nicht dazu da, für die Bekämpfung des Elends unserer Zeit mobil zu machen. Allein in den meisten Fällen wird die Wirkung realistischer Kunstwerke ganz anders geartet, nämlich keine andere sein, als daß man solchen ungeheuren

Mißverhältnissen gegenüber die eigene Kleinheit und Machtlosigkeit in aller Schärfe empfindet. Wo also die klassische Tragödie eine wohlthuende Katharsis, d. h. — wie man den Begriff neuerdings richtiger erklärt hat — Entladung der Leidenschaften bewirkt, da bringt es die realistische Kunst ganz im Widerspiel zu einer Belastung mit neuen und stärkeren Leidenschaften. Und wenn Geist und Verstand solchen Werken ungeläutert und ohne klaren Blick für das, was not thut, gegenüberstehen, ist die Wirkung entweder trostloser Pessimismus oder ein Ballen der Faust in der Tasche oder endlich die Überzeugung, daß die geschilderten Zustände, die ja doch der Wirklichkeit in photographischer Treue entsprechen sollen, nur auf dem Wege gewaltsamen Umsturzes beseitigt werden können, wobei es dann gleichgiltig bleibe, was an ihre Stelle trete, denn schlimmer könne es doch nicht werden. Um es kurz zu sagen, der Realismus züchtet eine Lebensauffassung, die als zersetzendes Element in der modernen Gesellschaft sich in unheilvollster Weise geltend machen muß.

8.

Mit dem Gesagten sind indessen noch nicht alle Fragen erschöpft, die sich angesichts des modernen Realismus aufdrängen. Von einschneidender Bedeutung ist es auch zu wissen, was die ganze Richtung leisten will, und was sie in Wirklichkeit leistet. Das ist im wesentlichen nichts anderes als die alte, vielumstrittene und vielbehandelte Frage nach dem Zwecke der Kunst. Daß von Neueren ein solcher Zweck schlechthin für einen Zopf erklärt wird, kann dabei im Ernste nicht stören. Denn ohne allen Zweck, und wäre es auch nur der eines reinen Luxus, schwebt die Kunst einfach in der Luft. Zum mindesten müßte er in dem Sinne zugegeben werden, den Lessing für die Sinngedichte in Anspruch nimmt:

„Wir wollen weniger erhoben,
Und fleißiger gelesen sein."

Gewiß würde Robinson auf seiner Insel niemals zu künstlerischen Leistungen fortgeschritten sein, weil es ihm an gleichgestimmten Seelen fehlte, zu denen er in der Sprache der Kunst hätte reden können. Ohne Publikum ist die Kunst undenkbar, und schon

darum ist die Frage nach ihrem Zwecke durchaus nicht müßig.

Dies zugegeben aber, erhebt sich sofort die Frage, wozu sie dem genießenden Publikum dienen solle. Scherers empirische Poetik beantwortet diese Frage in dem Sinne, daß sie teils Belehrung, teils Vergnügen bezwecke; die Belehrung wiederum könne als Befriedigung der Wißbegierde stattfinden oder als Einwirkung auf das sittliche Empfinden. Im ersteren Falle würde die Dichtkunst lediglich der Vermittelung von Kenntnissen dienen, im anderen wäre sie im wesentlichen nichts weiter als eine mehr oder weniger gereimte Moralpredigt. Wenn man, um bei der Dichtkunst zu bleiben, die weite Begrenzung in Scherers Poetik anerkennen will, wonach alles Poesie wäre, was in gebundener Rede auftritt, dann ist freilich für das alles beides Raum in dem luftigen Gebäude der Dichtkunst, denn von den gereimten Genusregeln der Zumptschen Grammatik ist schlechterdings kein anderer Zweck zu ermitteln als der, Kenntnisse zu überliefern, und die Reimereien vom Struwelpeter und von Max und Moritz haben ausgesprochenermaßen eine, freilich in sehr zweifelhafter Gestalt auftretende,

moralisierende Absicht. Aber wenngleich Scherer bei jener Begriffsumschreibung sich von seinem grundlegenden Prinzipe der Empirie hat ein Schnippchen schlagen lassen, so braucht man die Zweckbestimmung der Kunst an sich noch nicht aufzugeben und kann doch solchen praktischen Zielen derselben mit berechtigtem Kopfschütteln gegenübertreten.

Es handelt sich hier augenscheinlich um nichts anderes als um eine mißverständliche Auslegung des Horazischen ‚aut prodesse volunt aut delectare poetae'. Wenn man prodesse schlechthin mit ‚nützen' übersetzt, dann kommt man freilich nur zu dem banausischen Standpunkte, der alle, auch die idealen Güter der Menschheit nur insoweit gelten läßt, als sie sich in gangbare Münze umsetzen lassen. Wenn aber zugegeben werden muß, daß der Dichter mit jenen Worten dem Höchsten, was die menschliche Kunst zu schaffen vermag, dem Kunstwerke, das in lebendiger Rede das Herz ergreift, auch einen würdigen Zweck hat weisen wollen, so kann es sich nicht um ein marktfähiges ‚Nützen', etwa in dem Sinne der Vermittelung materiell verwertbarer Kenntnisse, handeln, sondern

höchstens um eine Förderung auf ideellem Gebiete im Sinne der Bildung eines geläuterten Kunstgeschmackes.

Sehen wir daraufhin den Realismus an, so wird sich allerdings herausstellen, daß von einem solchen Ziele bei ihm keine Rede sein kann. Das liegt schon in seinem Wesen und Begriffe. Denn wenn der realistische Künstler wirklich real, wenn er wahr sein will, wie es ja seine ausgesprochene Absicht ist, dann giebt er das Leben wieder, wie es ist, in all seiner Trostlosigkeit und Verworrenheit, mit allen Flecken und Schäden, die ihm anhaften; und wir haben ja gesehen, daß der unentwegte, gesinnungstüchtige Realismus gerade bei den Nachtseiten des Lebens am liebsten verweilt, weil er in einseitiger Auffassung diese Teilerscheinungen für das Ganze nimmt. Daß damit eine Förderung des Genießenden im Sinne der Läuterung des Kunstgeschmackes nicht erreicht werden kann, ist ohne weiteres ersichtlich.

Nun will allerdings, wie wir oben sahen, eine gewisse Auffassung der realistischen Kunst ihren Wert darin finden, daß die Schäden der modernen Gesellschaft dadurch schonungslos ans Licht gestellt,

die trostlosen Zustände in manchen Gesellschaftsklassen offen aufgedeckt werden, damit man sich dadurch anregen lasse, die bessernde Hand daran zu legen. Aber wir mußten zugleich betonen, daß der wirkliche Erfolg in den meisten Fällen geradezu ein entgegengesetzter ist. Wenn also wirklich dies der bewußte Zweck des Realismus wäre, so könnte man ihm wohl Achtung zollen, da er in der That idealer Natur wäre, allein man müßte doch billig erstaunen, daß selbst logisch denkende Köpfe ein so aussichtsloses Unternehmen zu ihrer Lebensaufgabe zu machen im stande wären. Und schon an dieser Unwahrscheinlichkeit scheitert die Annahme eines belehrenden Zweckes für die realistische Kunst. Man kann aber noch weiter schließen, daß mit einer solchen Annahme dem Realismus als Kunst ohne weiteres das Urteil gesprochen wäre, denn schlechthin belehrende Kunst ist eben keine Kunst mehr, sondern nichts weiter als eine Fertigkeit, die in den Dienst der Tendenz tritt.

Dasselbe gilt nun aber auch von der Belehrung in moralischer Beziehung. Scherer meint, die Poesie diene zur Einwirkung auf den Willen der Götter und Menschen. Zugegeben, daß es Dichtungen

giebt, die dieſen ausgeſprochenen Zweck haben, ſo iſt doch damit noch nichts geſagt über ihren Wert als Kunſtleiſtungen. Wir werden vielmehr auch hier den Begriff der dichteriſchen Kunſt ſo eng umſchreiben müſſen, daß alle moraliſierenden Reimereien ausfallen. Denn hier muß uns Goethes Spott über die moraliſchen Zwecke der Poeſie die richtigen Grenzen weiſen:

„Beſſern, beſſern ſoll uns der Dichter!' — So darf denn auf eurem
Rücken des Büttels Stock nicht einen Augenblick ruhn?'

Und daß nun vollends der Realismus beſſern wollte, wird man ſchwer begreifen können. Auch das widerſpricht ſeinem Grundgedanken, die Wahrheit, und zwar *nur* die Wahrheit ohne Nebenrückſichten darſtellen zu wollen.

Und doch hat ſich der Realismus dieſen Widerſpruch geleiſtet. Man hat in den Reihen der Jüngſtdeutſchen der Poeſie mit Bewußtſein einen belehrenden, erzieheriſchen Zweck geſetzt. Die moderne Kunſt wolle, heißt es, wie die Demokratie den Menſchen in ſeiner ſoziologiſchen Gemeinſchaft erfaſſen. Wie die Zelle, das Atom nur im Ganzen

lebe, so auch der Einzelmensch nur in der Wechselbeziehung zu einem zweiten, dritten ꝛc. Nur in dieser entstehe der Begriff des Rechtes, der Moral, der Religion. Der Einzelne habe daher keine andere Rechts- oder Machtquelle als die Gesamtheit, in der er lebe, und aus der er hervorgegangen. Es könne also Bevorrechtigte an sich ‚aus eigener Kraft' oder ‚von Gottes Gnaden' gar nicht geben. Es gelte vielmehr, das ‚Herdentier' aus der Unterdrückung zur Selbstachtung und Selbstwertung und zur Geltendmachung seiner natürlichen Ebenbürtigkeit zu erziehen.

Sieht man bei dieser Erklärung ab von dem Widerspruche, der damit in den realistischen Kunstbegriff hineingetragen wird, so steht man doch nur vor neuen Schwierigkeiten. Denn zweierlei läßt sich dagegen sagen. Erstens: je leichter alle gleichmäßig höher steigen in der Bildung und in dem Bewußtsein der Persönlichkeit, desto weniger werden die Kräfte geübt und gestählt, die zu einer als innerer Beruf empfundenen entschiedenen Geltendmachung der Persönlichkeit notwendig sind. Jetzt ist der Kampf für jeden, der von unten nach oben steigen will, schwerer, weil es gilt, Vorrechte

und Vorurteile zu überwinden; das steigert die Anspannung der Kräfte und dient einer entschiedeneren Anwendung der natürlichen geistigen Anlagen als der eben zu diesem Kampfe verliehenen Organe. Es ist aber ein biologisches Gesetz, daß alle Organe in dem Maße verkümmern und unbrauchbar werden, wie sie nicht Verwendung finden. Die Erhöhung des Gesamtniveaus der geistigen Wertung dient also lediglich einer Verkümmerung der von der Natur selbstgeordneten besonderen Anlagen. Und das müßte sich, wenn es in der That einträte, auf die Dauer an der Gesamtheit rächen.

Und das Zweite: Ungleichheiten in der geistigen Beanlagung sind von der Natur gegeben und werden sich immer geltend machen. Wo also eine Ausgleichung auf einer wenn auch noch so hohen Ebene stattgefunden hat, werden kluge und kraftvolle Naturen sich doch bald wieder zu geistiger Übermacht hindurchringen. Es geht hiermit wie mit dem berühmten Teilungsprinzipe einer unklaren Sozialdemokratie. Wenn wirklich unter Alle einmal die gesamte Masse wirtschaftlicher Werte verteilt werden könnte, so würde durch Fleiß und

Umsicht der Einen, durch Trägheit und Gedankenlosigkeit der Anderen die Ungleichheit doch sofort wieder eintreten. Das Recht des Stärkeren ist auch auf geistigem Gebiete zwar ein unmoralisches Prinzip, aber es ist nun einmal von der Natur gesetzt und kann durch die Kultur, namentlich die religiöse Kultur nur gemildert werden. Also auch hier ist es ein biologisches Gesetz, das alle Gleichmacherei als Utopie erweist. Und so ist denn auch jenes so stolz klingende Programm nicht ernst zu nehmen.

Nach alledem läßt sich nur sagen, daß in der Belehrung nach keiner der beiden Seiten hin der Zweck des Realismus liegen kann. Es wäre daher nur noch zu erörtern, wie er sich zu dem Horazischen delectare, der Bereitung von Vergnügen stellt. Es ist keine Frage, daß die meisten Menschen, die an ein Kunstwerk herantreten, davon ein gewisses Vergnügen erwarten, aber ebenso zweifellos ist es, daß sie sich bei den realistischen Kunstwerken meistens bitter getäuscht sehen. Und das kann bei den bekannten Stoffen des Realismus, bei seiner die Natur bis ins Einzelne abschreibenden Kleinmalerei nicht Wunder nehmen. Mit Recht sagt Schiller: ‚Unmöglich kann der gebildete Mann . .

in Gedichten die Vorurteile, die gemeinen Sitten, die Geistesleerheit wiederfinden wollen, die ihn im wirklichen Leben verscheuchen'. Und was sonst fände man denn in den echtesten Leistungen überzeugter Realisten? Von ihrem Standpunkte der unbedingten Naturwahrheit können sie gar nichts anderes bieten. Und zudem ist es stark zu bezweifeln, ob diejenigen, die mitten in der Richtung drin stehen, wirklich die Absicht gehabt haben, mit ihren Werken ein mehr als wissenschaftliches, ein ästhetisches Vergnügen zu bereiten. Die Ernstesten unter ihnen, deren düstere Darstellungen des menschlichen Elends nicht anders als schreckhaft wirken wollen, sicher nicht; und die Leichtfertigen, die auch in künstlerischer Beziehung von der Hand in den Mund leben, vielleicht erst recht nicht. Und wenn ja, dann dürfte die Absicht weniger die sein, das Vergnügen anderen zu bereiten, als sich selbst, da ja ein stets bereiter, urteilsloser Anhang — man nennt das stolz eine ‚Gemeinde' — ihnen die erwünschte Unterlage zur Selbstberäucherung gewährt. Daß man aber aus diesem Gesichtspunkte nicht mehr von einem eigentlichen Zwecke, sondern höchstens von einem lästerlichen Miß-

brauche der Kunst reden kann, liegt auf der Hand. Und dennoch wird das, was für die realistische Kunst schließlich als Zweck ermittelt werden kann, nicht gar zu weit hiervon abliegen.

Wenn, wie wir gesehen haben, weder die Belehrung noch auch das Vergnügen ihr Zweck ist, so kann dieser im Publikum überhaupt nicht liegen, er muß vielmehr beim Künstler selber gesucht werden. Da könnte es sich nun zunächst um eine Rückwirkung auf den Ausübenden handeln. Aber diese wäre auch nur möglich im Sinne entweder der Förderung oder der Ergötzung. Die erstere lehnen die Realisten selber ab; denn wer mit dem Anspruche auftritt, im alleinigen Besitze künstlerischer Weisheit zu sein, wer mit aufdringlichem Prophetendünkel der Welt ein neues Evangelium zu verkündigen vorgiebt, für den kann es natürlich eine Steigerung der eigenen Persönlichkeit in Wissen und Kunst nicht mehr geben. Das andere aber, die eigene Ergötzung, sieht denn doch der sprichwörtlichen Affenliebe zu ungeratenen Kindern gar zu ähnlich, als daß es im Ernste als Zweck der Kunstausübung gelten könnte. Somit bliebe für die realistische Kunst in der That nichts anderes

übrig, als daß sie in sich selbst ihren Zweck fände, die Ausübung ist an und für sich Zweck und sucht keinen anderen außerhalb.

Das wäre nun wohl ganz gut und könnte namentlich diejenigen voll befriedigen, die in der Frage nach dem Zwecke der Kunst nur einen Rückstand veralteter Anschauungen sehen. Allein, indem der Realismus mit allen außerhalb liegenden Zwecken zugleich auch jede denselben dienende Regel und Richtschnur aufgiebt, verlegt er den Maßstab für Stoff und Form ausschließlich in das ausübende Subjekt, bezw. da es eine bezeichnende Eigentümlichkeit seiner Anhänger ist, daß sie für sich keine Schranken anerkennen, so zerfließt alles, was man von Zweck und Ziel dieser Kunst sagen kann, ins Uferlose. Der Künstler, der durch Gesetz und Regel sich nicht gebunden erachtet, will sich geben, so wie er gerade ist, oder wie es ihm gerade beliebt, denn auch dieses launenhafte Belieben ist ja physiologisch nur eine Erscheinungsform seines Wesens, er kann sich ‚voll ausleben in seiner Persönlichkeit' oder, sagen wir es mit einem älteren Ausdrucke, der an die Flegeljahre des Heranwachsenden erinnert, er kann sich aus-

toben. Und hierin werden wir im letzten Grunde den Zweck der realistischen Kunst finden: nicht in einer beabsichtigten Wirkung auf das Publikum, auch nicht in einer Rückwirkung auf den ausübenden Künstler, sondern in der Möglichkeit des ‚vollen Auslebens der Persönlichkeit in ihrer natürlichen Eigenart', des ‚Entbindens aller machtvoll gestaltenden Triebe und Leidenschaften', wie man dieses Gebaren mit dem Brusttone der Überzeugung von eigenem Werte genannt hat.

Man begreift, daß hierzu das genießende Publikum gar nicht von nöten ist, und wenn es nicht dazu notwendig wäre, um dem Künstler seine Werke abzukaufen und ihm dadurch die Mittel zu geben, daß er sich auch wirklich nach allen Richtungen hin ‚voll ausleben' könne, so könnte der Realismus an sich auch wohl ohne Publikum bestehen. Damit erweist es sich aber auch von dieser Seite, daß es mit dem Kunstwerte des Realismus in seiner ausgeprägten Eigenart nicht weit her ist. Denn man wird nicht umhin können, es als zum Begriffe der Kunst gehörig hinzustellen, daß sie ebensowohl auf ein genießendes Publikum, wie auf einen ausübenden Künstler bezogen werde. Wir

kommen damit auf unſeren Ausgangspunkt wieder zurück, daß die Kunſt ohne Publikum eigentlich ein Unding iſt, zum wenigſten würde ſie ſich in dieſem Falle als eine Lebensäußerung offenbaren, die kein greifbares Ziel vor Augen hat. Ohne Ziel aber läßt ſich auch Weg und Methode nicht beſtimmen; wie alſo jenes dem ſuchenden Blicke verſchwimmt, ſo begreift ſich, daß auch die gewählte Bahn, das künſtleriſche Verfahren einem unſicheren Hin- und Herſchwanken ausgeſetzt iſt, und ſo wird denn, wenn man dem Realismus auch das Sichvollausleben als Zweck zugeſtehen wollte, bei der im Weſen der Sache liegenden Willkür des Verfahrens ein ſchwankender und ganz unſicherer Zweck geſetzt, d. h. das Wort in ſeinem richtigen Verſtande genommen, überhaupt kein Zweck mehr. Wenn wir alſo dabei bleiben, was wir oben an die Spitze ſtellten, daß die Kunſt ohne einen ausgeſprochenen Zweck nicht beſtehen könne, ſo wird damit dem Realismus, bei dem ein ſolcher ſchlechthin und unumſtritten ſich nicht nachweiſen läßt, gerade derjenige Boden genommen, den er als ſeine alleinige Domäne mit Entſchiedenheit und Selbſtbewußtſein in Anſpruch nimmt.

9.

Es ist damit nach der einen Seite hin im wesentlichen zugleich die weitere Frage entschieden, *was der Realismus leistet*. Einen eigentlichen Kunstwert werden wir nach dem Gesagten der ganzen Strömung an sich nicht zugestehen können. Man kann dies als den absoluten Wert der Richtung bezeichnen, der also im wesentlichen = 0 wäre. Es wäre dann noch ihr relativer Wert zu untersuchen. Hier handelt es sich um die Bedeutung der Kunst in der Beziehung auf die übrigen Erscheinungsformen des gesellschaftlichen Lebens, und zwar auf geistigem und materiellem Gebiete.

Dem geistigen Gebiete gehört der Kulturwert einer künstlerischen Richtung an, ihre Bedeutung bezw. ihre Leistungsfähigkeit innerhalb der menschlichen Kulturentwicklung. Den Maßstab für die Wertmessung giebt der Gang dieser Entwicklung selbst ab; sie läuft hinaus auf die Beantwortung der Frage, ob die Kulturentfaltung gefördert oder gehemmt erscheine, bezw. ob die künstlerische Richtung der Kulturentwicklung parallel laufe oder entgegen. Jene Förderung wäre nun wieder auf den beiden

oben schon angezogenen Gebieten möglich, auf dem geistigen und dem sittlichen. Was das letztere anbetrifft, so bewegt sich diejenige künstlerische Darstellungsart, die Moral und Sitte ausschließlich als siegreiche Mächte verwendet, offenbar auf das hohe Ziel der Erziehung des Menschengeschlechtes hin, wo alles Denken und Thun in freier Selbstbestimmung von echter Sittlichkeit durchdrungen ist; daß mit einer solchen moralisierenden Grundanschauung, wenn sie offenkundige Tendenz wird, sich etwas der reinen Kunst an sich Fremdartiges anheftet, kommt dabei hier, wo nicht mehr vom Kunstwerte gesprochen wird, nicht in Betracht.

Die entgegengesetzte Richtung hält sich von dem letzteren Vorwurfe allerdings frei, aber nur, um in den entgegengesetzten Fehler zu verfallen, nämlich daß sie bei schwachen Gemütern — und diese bilden unstreitig die größere Menge — einer Selbsterziehung zur Sittlichkeit geradezu entgegenwirkt. Wird doch hier die Lehre der Soziologie, daß Sitte und Recht real gewordene, nicht aus den Wolken herabgefallene Mächte seien, geradezu zum Ausgangspunkte für die Anschauung, daß sie darum auch für den modernen Menschen unverbindlich

seien, vielmehr als etwas Sekundäres zurückstehen müssen hinter dem Primären, der Stimme des Lebens, der Natur. Der Norweger Hamsun hat diesen Gegensatz in einer Skizze, der er den Titel ‚Die Stimme des Lebens' giebt, mit bezeichnender Derbheit dargestellt. Er schildert, wie ein Weib von der Bahre des Gatten weg sich einen Liebhaber ins vereinsamte Haus lockt. Ein Schauder vor dem Ungeheuerlichen zwar befällt sie, aber dennoch unterliegt sie der Stimme des natürlichen Lebens. Wenn hier überhaupt noch von einem Kampfe zwischen den höheren Willensregungen und dem niederen Triebleben die Rede ist, so ist doch die Richtung klar, wie sich der Dichter die Entscheidung als allein möglich oder — sagen wir — als allein naturgemäß denkt: das Triebleben als das Primäre erweist sich stärker und mächtiger wie Sitte und Moral, das Sekundäre.

Und wie in diesem Beispiele zeigt sich dieselbe Auffassung in zahlreichen anderen Erzeugnissen der modernen Kunst, nicht überall so offen und unverblümt, aber immer ebenso verderblich. Darin tritt die moderne in einen bewußten Gegensatz zur klassizistisch-romantischen Richtung. Wo diese einen

solchen Kampf darstellt, geschieht es entweder in der Art, daß Sitte und Moral unbedingt sieghaft sind, oder, wo das Gegenteil der Fall ist, daß doch im Gange der Entwicklung eine höhere dichterische Gerechtigkeit ausgleichend wirkt, also immer parteiisch für das oben sogenannte Sekundäre, für Moral und Sitte. Wo die moderne Richtung jenen Kampf darstellt, geschieht es so, daß das Primäre, die Natur, siegt, während die besseren Gefühle im Menschen unterliegen, und wo etwa ausnahmsweise Moral und Sitte äußerlich als Überwinder dastehen, doch mit der deutlich hindurchscheinenden Absicht, sie als faul und anrüchig zu brandmarken, also überall parteiisch für das niedere Naturleben. Daß mit solchen Darstellungen nur einer sittlichen Zersetzung der Gesellschaft vorgearbeitet werden, daß sie der Fortentwicklung der Menschheit auf dem Wege zu einer freien Sittlichkeit nur entgegenwirken können, liegt auf der Hand.

Etwas anders scheint die Sache zu liegen, wenn die Kulturentwicklung nur nach ihrer rein geistigen Seite angeschaut wird. In die Tiefen der naturwissenschaftlichen Erkenntnis des Menschen dringt der künstlerische Realismus in der That schonungs-

loser und rücksichtsloser, wohl also auch erfolgreicher ein, als die aus ästhetischen Rücksichten manches verschleiernde Romantik und ihre Vorgänger, und insofern wird er einem Wissens- und Erkenntnisfortschritte der Menschheit mehr dienen als jene. Allein, soweit eine solche Förderung überhaupt dem Wesen der Kunst gemäß ist, ist auch in der ästhetisierenden Dichtung die Ausbeute an Wissens- und Erkenntnisgewinn, zum mindesten in psychologischer Beziehung nicht gering, wie die großen Charaktertragödien Shakespeares, Goethes und Schillers (Hamlet, Marbeth, Egmont, Faust, Wallenstein) zur Genüge erweisen. Was aber der Realismus darüber hinaus leistet, thut er wiederum auf Kosten seines Kunstwertes, denn daß die Kunst der Popularisierung der Wissenschaften Kärrnerdienste leistet, ist nichts anderes als eine Entweihung und Herabwürdigung. Wo dies alleiniger Zweck wird, haben wir billig daran zu zweifeln, daß wir vor echter Kunst stehen.

Es ergiebt sich also aus dem Angeführten, daß der Realismus, sofern er als Kunstleistung beurteilt werden will, der Kulturentwicklung der Menschheit weder in moralischer noch in rein-

143314

geistiger Beziehung parallel, sondern ihr geradezu entgegenläuft, daß also auch von einem Kulturwerte des Realismus bei der Hauptmasse seiner Erzeugnisse nicht gesprochen werden kann.

Wenn aber nicht auf geistigem, so liegt der Hauptwert seiner Leistungen vielleicht auf materiellem Gebiete. Man spricht in diesem Sinne von einem nationalökonomischen, einem Tauschwerte der Kunst. Wie nach Ruhm, strebt der Dichter nach materieller Begünstigung, er begehrt einen greifbaren Lohn für seine Leistung, die er damit gewissermaßen auf den Fuß eines Handelsgegenstandes, einer Art von Ware setzt. Wie im wirtschaftlichen Leben regelt sich in diesem materiellen Sinne auch auf dem Gebiete der Kunst alle Wertbestimmung nach Angebot und Nachfrage, nach dem Verhältnisse von Produktion und Konsumtion. Das Gleichgewicht zwischen beiden wäre der normale Zustand, und so könnte es als Zweck der künstlerischen Arbeit gelten, dieses Gleichgewicht herzustellen bezw. zu erhalten durch Erzeugung künstlerischer Bedarfsgüter. Wenn die Anwendung dieser vom materiellen Gebiete entnommenen Grundsätze auf das rein geistige der Kunst wirklich so

weit möglich wäre, dann müßte es wie im wirtschaftlichen Leben sich auch hier weiterhin als richtig erweisen, daß eine gesteigerte Nachfrage auch den Nutzungswert der Erzeugnisse steigerte.

Allein auf dem Gebiete der Kunst findet sich doch eine wesentlich andere Einwirkung der Nachfrage auf die Bewertung. Wenn durch den wachsenden Bedarf eine vermehrte Produktion angeregt wird, handelt es sich insgemein um eine solche, die sich von echter Kunst je länger je mehr entfernt. Man sieht das deutlich an den Modepoeten des Bildungsphilisters, die keine Weihnachtsmesse vorübergehen lassen, ohne dem deutschen Volke einen neuen Band unter den Christbaum zu legen. Da erscheint in der That das Angebot durch die Nachfrage angeregt, aber die Produktion wird von Jahr zu Jahr wässeriger, und so sinkt sie allmählich unter den Stand, wo man überhaupt noch von Kunst reden kann. Geschieht dies schon bei Talenten, von denen man zuerst anerkennenswerte Leistungen erhalten hat, so wird bei minderen Geistern der Abfall nur um so schneller und entschiedener vor sich gehen. Nun wird allerdings, wo ein bekannter und bedeutender Name auf dem

Titel steht, das Publikum auch spätere geringere Werke nach dem Eindrucke der früheren werten, und so mag die Kauflust vielleicht noch lange vorhalten, wenn der wirkliche Wert bereits dazu in keinem Verhältnisse mehr steht; schließlich aber wendet sich doch auch das unter dem Einflusse der Mode stehende Publikum von solchen Erscheinungen ab, und damit verlieren sie — im letzten Grunde gerade durch die gesteigerte Nachfrage — ihren Tauschwert völlig.

Wo indessen die große Masse der Dutzend- und Alltagskünstler der gesteigerten Nachfrage entgegenkommen will, da entsteht von Anfang an nur Schleuderware. Käufer giebt es ja auch für diese, auf geistigem Gebiete ebenso wie auf materiellem, aber hier pflegt die Herrlichkeit noch viel kürzere Dauer zu haben. Also wenn schon in Bezug auf das einzelne Kunstwerk durch die vermehrte Nachfrage eine Wertsteigerung eigentlich nicht stattfindet, so hat sie in Bezug auf die künstlerische Gesamtleistung vielmehr eine Wertminderung, ja schließlich eine völlige Entwertung zur Folge. Damit aber wird die ganze Theorie vom Tauschwerte der Kunst hinfällig. Und wenn für die Kunst überhaupt,

dann um so mehr für die realistische, in der sich so viele Geister bethätigen, die ihrer Kraft nach nicht mehr als Alltagsware liefern können, und bei der die Auswahl und Behandlung des Stoffes selbst dem Talente es so gut wie unmöglich machen, mehr als Alltägliches zu leisten, weil jede Zuthat von eigenem Geiste das ungeschminkte Bild des Alltagslebens zu trüben geeignet wäre.

Gerade diese Erscheinung nun, daß auch der gottbegnadete, der echte Künstler auf dem Gebiete des Realismus gar nicht zur Entfaltung kommen kann, führt uns endlich zu dem, was die Richtung wirklich leistet. Indem nämlich unter dem Banne der Zeitströmung selbst die begabtesten Jünger der Kunst dieselben Wege betreten müssen, wenigstens für den Anfang, verschließen sie sich selber den Zugang zu den höchsten Höhen, die ihrem Können sonst zugänglich gewesen wären; sie stellen sich mit unter den Zwang, der dem Geiste verbieten will, auch das Körperliche mit geistigem Auge anzuschauen, der sogar das Geistige einer materiellen Betrachtungsweise unterzieht. Und damit zeigt sich, daß die Richtung als Mode in dem auf den Künstlergeist ausgeübten Zwange etwas über die

Maßen Gewaltsames an sich hat: sie zwingt den in die Höhe strebenden Geist hernieder auf die Erde, unbekümmert darum, daß das seinen Neigungen bezw. seinen Bedürfnissen möglicherweise gerade zuwiderlaufen kann. Wenn schon das Sichvollausleben die Losung des Zeitgeistes sein soll, dann müßte sie doch billigerweise auch für solche Geister gelten, die in der Berührung mit dem Schmutze des Alltagslebens eine Befleckung ihrer keuschen Künstlerseele erkennen, und die darum nach Neigung und Bedürfnis ihren Flug in die Höhe nehmen wollen.

Wenn aber im Widerspruche mit solcher Duldsamkeit der Realismus behauptet im alleinigen Besitze der künstlerischen Geheimpraxis zu sein und durch die Modegewalt seiner Anschauungen auch die Widerstrebenden zunächst in seinen Bann nötigt, so ist das von jener so stolz ausposaunten Ungebundenheit der Entfaltung, von dem ‚Entbinden aller machtvoll gestaltenden Triebe' gerade das Gegenteil: nicht Freiheit, sondern unerhörter Zwang. Es geht hier wie auf so vielen anderen Gebieten des geistigen Lebens, namentlich dem politischen und dem religiösen: die Freiheit der selbständigen

Bethätigung gilt nur für die eigene Partei; alles Widerstrebende aber wird mit empörender Unduldsamkeit verketzert und verdammt.

Wenn nun unter solchem Zwange gerade die emporstrebenden Geister wie der Pegasus im Joche auf der Erde klägliche Sprünge machen müssen, statt nach ihres Herzensdrange mit ausgebreiteten Schwingen der Sonne entgegen zu fliegen, dann wird man sich von unbefangenem Standpunkte aus des Gefühls eines lebhaften Bedauerns nicht erwehren können. Und wenn man beobachtet, was unter dem Zwange der realistischen Zeitströmung den Inhalt bildet von Erzeugnissen selbst größerer Fähigkeiten, dann muß man es tief beklagen, daß so viel Talent sich an unwürdigen Gegenständen abarbeitet, statt sich am rechten Platze und auf den Bahnen einer reineren Kunst zu voller Entfaltung emporzuringen. Es liegt darin eine Verschwendung von Geist und Talent, die im höchsten Grade unwirtschaftlich erscheint.

Allerdings tritt diese Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst in engen Zusammenhang mit einer allgemeinen biologischen Erscheinung im Natur- und Geistesleben. Wie in der organischen Natur zahl-

lose lebens- und entwicklungsfähige Keime zu Grunde gehen, bloß weil ihnen die Bedingungen zu ihrer Entfaltung fehlen, so verkümmern auch ungezählte hochbegabte Menschen und gehen dahin, ohne auch nur eine Spur ihres Daseins zu hinterlassen, nur deshalb, weil Zeit und Umstände ihnen ungünstig sind. Diese, man könnte sagen, maßlose Verschwendung ist eine im Haushalte der Natur jedenfalls notwendige Erscheinung, durch die gewissermaßen eine Überproduktion verhindert wird; und man wird sie darum hinnehmen müssen, ohne sie in ihrem Gesamtergebnis zu beklagen. Allein das hindert nicht, daß, wie im Einzelfalle das Hinscheiden eines beseelten Wesens die begründete Ursache tiefen Schmerzes und heißer Thränen ist, auch die gehinderte Entfaltung künstlerischen Geistes von seiner Umgebung und seiner Zeit als ein Unglück empfunden werde.

Und wenn dann die natürlich gegebene Verschwendung von Menschengeist durch eine Moderichtung noch verstärkt und gemehrt wird, wie es durch den Realismus in der That geschieht, so wäre es eine schwächliche Rechtfertigung, wenn man sagen wollte, daß sie ja damit in den Dienst der

natürlichen Entwickelung träte. Denn einmal bliebe dann die Frage noch unbeantwortet, woher sie den Beruf zu solcher Bethätigung empfangen habe, und sodann, selbst wenn über diese Frage kein Streit sein könnte, würde das nur eine weitere Verurteilung des Realismus als Kunstrichtung in sich schließen, insofern die Kunst ihren Zweck nicht in bloß negativer Wirkung finden darf, sondern ihrem ganzen Wesen nach sich positiv bethätigen muß. Da nun aber, wie wir oben sahen, eine solche positive Leistung des Realismus nicht erwiesen werden kann, so bleibt allerdings auf die Frage: Was leistet er? nur eine Antwort im entgegengesetzten Sinne übrig, nämlich kurz: seine Hauptleistung besteht in der Verschwendung von Talent.

Das wäre nun aber immer erst etwas Formales, und es bliebe noch zu erörtern, ob sich nicht auch auf materialem Gebiete doch noch eine wirkliche Leistung der realistischen Kunst nachweisen läßt. Künstlerische Werte zu erzeugen, ist sie nicht geeignet, auch ihr materieller, ihr Tauschwert stellt sich als Wahngebilde heraus, aber das wird man ihr nicht bestreiten können, daß sie es mit dem Grundsatze der unverhüllten Wahrhaftigkeit ernst

nimmt, und daß sie namentlich für die Nachtseiten des Lebens einen scharfen Blick hat. Läßt sich nun daraus für die Gegenwart, für die der Künstler zunächst schaffen müßte, ein reinlicher Gewinn nicht absehen, so kann man einen solchen doch für die Zukunft zugestehen, allerdings auch da nicht im Sinne eines Tausch- oder Kulturwertes, aber doch wenigstens als kulturgeschichtliches Quellenmaterial. Das ist auf den ersten Blick ersichtlich, daß alle die dramatischen und Romandichtungen, in denen die Zustände der modernen Gesellschaft mit überpeinlicher Treue geschildert werden, daß auch bildnerische Kunstwerke derselben Richtung für die Geschichtsschreibung der Zukunft von hohem Werte sein müssen, und zwar von um so höherem, je tiefer sie aus reinem Wahrheitsdrange in die Erscheinungen des modernen Lebens hineingegriffen haben. Und das wäre in der That doch wenigstens eine positive Leistung.

Allerdings fragt man sich da mit Recht: warum zu diesem Zwecke, den ein nüchterner Kopist ebenso gut erfüllt hätte, so viel Aufwand von Geist, der sich anderweitig besser hätte bethätigen können? Also wieder dieselbe Verschwendung wie oben. Und

noch eins! Sobald die realistische Kunst die Erscheinungen der Gegenwart in einseitiger Beleuchtung und in übertriebener Darstellung wiedergiebt, wird selbst dieser Wert des kulturgeschichtlichen Dokuments beeinträchtigt. Daß dies gerade bei den entschiedensten Anhängern der Richtung in überwiegendem Maße geschieht, davon ist oben schon die Rede gewesen. Der Realismus tritt damit auf die gleiche Stufe mit allen Tendenzschriften in bewegten Zeiten und bedarf wie diese als kulturgeschichtliche Quelle der Berichtigung durch entgegengesetzte Darstellungen.

10.

Nach all dem vorstehend Gesagten wird das Endurteil über die realistische Richtung im wesentlichen ablehnend ausfallen müssen. Was sie für die Gesamtheit leistet, ist teils von sehr zweifelhafter Bedeutung, wie die Vermittelung materieller Werte (Tauschwert) und die Schaffung geschichtlichen Quellenstoffes (kulturgeschichtliche Dokumente), teils ist es, wie der künstlerische Wert ihrer Erzeugnisse und die ihr eigentümliche Methode des künstlerischen Schaffens mit so viel Fremdartigem

und Widrigem vermengt, daß auch das Gute, das etwa darin liegt, zu keiner rechten Geltung kommen kann. Und wie darum schon in den Reihen der ausübenden Künstler die Geister minderen Grades sich verführen lassen, in manchen augenfälligeren Äußerlichkeiten das Wesen der Sache zu suchen und dadurch das neue Evangelium der Kunst noch mehr in Mißachtung zu setzen, so kann im genießenden Publikum das künstlich erzeugte Mißbehagen sich nur in zwei Richtungen äußern, entweder als Unsicherheit im ästhetischen Urteil bezw. als ein Element der Lüge im modernen Leben oder als Ursache zu einer weitgehenden Unzufriedenheit, also als ein Element der Gährung und der Umwälzung.

Man kann ja allerdings sagen, daß gerade hierin die Bedeutung des Realismus liege, denn aus der Umwälzung solle eben der Kulturfortschritt hervorgehen, aber damit würde zugleich zugegeben, daß im Realismus ein Element des Zerstörens und Auflösens liege, während doch ein gesunder Kulturfortschritt nicht auf gewaltsamem Umsturze, sondern auf natürlicher Fortentwickelung beruht. Und wollte man selbst zugeben, daß ein

scharfer und schmerzhafter Einschnitt hier besser wäre als eine langwierige Kur mit veralteten Hausmitteln, so ist doch nach dem oben Gesagten billig zu bezweifeln, ob unsere realistischen Künstler auch die richtigen Aerzte für die Krankheit der Zeit seien. Vorläufig ist uns der Realismus den Beweis dafür noch schuldig geblieben, daß der ästhetische Bildungsdurchschnitt einer ganz anderen Grundlage bedürfe. Bis dieser Beweis erbracht ist, wird man in der realistischen Kunst die bedenklichen Seiten, sagen wir es geradezu, ihre Gefährlichkeit noch immer am schärfsten hervorheben müssen.

Man braucht damit noch nicht über die Absichten und Ziele der Einzelnen abzusprechen, vielmehr kann man zugeben, daß viele mit ernstem Geiste und ehrlicher Überzeugung glauben, auf diesem Wege der Menschheit am besten zu dienen; aber wie schon oft in der Geschichte ganze Zeitalter oder doch einzelne Strömungen in die Irre gegangen sind, so wird eine objektive Betrachtung in künftiger Zeit das auch von der Kunst am Ausgange unseres Jahrhunderts sagen. Wie aber auch aus jenen Irrgängen verflossener Zeitalter die Menschheit

sich doch immer wieder auf den richtigen Weg zurückgefunden und damit einen Schritt vorwärts gemacht hat, so mag auch im Realismus keimartig der Ausgangspunkt für eine neue gesunde und förderliche Kunstrichtung gegeben sein. Nur daß er dem Auge des Beobachters solange verborgen bleibt, bis ein echter Künstler von Gottes Gnaden den ersten Schritt darüber hinausgefunden und damit die ganze Richtung überwunden hat. Oder, wenn wir das Bild vom Pendel noch einmal aufnehmen, nachdem die einseitige Ausbildung des romantischen Klassicismus bis zu einer gewissen äußersten Grenze gediehen war, rief sie als entsprechende Pendelschwingung ihr Gegenteil hervor in der einseitigen Ausbildung des naturalistischen Realismus. In ihrem Wesen als einer Übertreibung liegt zugleich die Notwendigkeit, daß sie überwunden werde durch eine weniger weit ausgreifende Gegenschwingung, bis endlich nach dem möglichen Hin und Her das Pendel völlig zur Ruhe kommt, d. h. die Entwickelung eintritt in eine neue abgeklärte Klassicität.

Hierin liegt also die Daseinsberechtigung des Realismus oder, wenn man so will, sein eigent-

licher Wert für die Kunstentwickelung. Und wenn man ihn aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, braucht man in der That an der Zukunft der Kunst nicht zu verzweifeln. Mögen auch die heutigen Erscheinungen noch so gerechten Unwillen erregen: je widriger und abgeschmackter sie werden, je toller sich der Hexentanz naturalistischen Treibens entfaltet, desto eher ist auf den segensreichen Rückschlag zu rechnen.

Schon mehren sich die Anzeichen, daß über das herrschende Dunkel ein verheißungsvolles Licht triumphieren werde, schon zerteilen sich hier und da die Wolken am Kunsthimmel und einzelne leuchtende Sterne werden sichtbar. Gerade die besseren unter den Realisten suchen ihrem Empfinden andere, weichere Töne zu entlocken, wenngleich auch da noch ein unsicheres Tasten zu manchem Mißklange verleitet. Ibsens Kunst ist in seinen letzten Dramen in eine der realistischen Kraft früherer Werke geradezu entgegengesetzte Mystik ausgewichen, Hauptmann hat in der ‚Versunkenen Glocke' echt romantische Töne getroffen, Sudermann ist mit seinem ‚Johannes' unter die religiösen Dichter gegangen, und wenn auch gerade

diese drei Gebiete (Mystik, Romantik und Religion) mutmaßlich es nicht sein werden, auf denen der Realismus endgiltig überwunden wird, so beweisen die angeführten Erscheinungen doch eine deutliche Abkehr von der bis dahin ausschließlich gepflegten Richtung. Alles Anzeichen dafür, daß auch die Künstlerseele von dem steinharten Brot eines kalten Realismus nicht mehr satt wird, sondern daß sie, wenn auch vielleicht noch unbewußt, nach frischer, lebendiger Nahrung lechzt.

Und wenn in jüngster Zeit ein Werk wie Rostands ‚Cyrano' mit großem Erfolge über die Bühnen gegangen ist, so ist das ein Beweis, daß auch im Publikum der Geschmack für andere als realistische Kunstwerke noch nicht erstorben ist, daß es vielmehr auch ohne jene peinliche Kleinmalerei des Milieus und ohne unbefriedigenden Schluß noch immer recht wohl geht.

Darin liegt die Möglichkeit und die Gewißheit, daß der Realismus in seinen Auswüchsen überwunden werden wird. Was an fruchtbaren Keimen für die Zukunft der Kunst in ihm liegt, insbesondere der klarere Blick für die Erscheinungen des realen Lebens und die richtigere

Erkenntnis der natürlichen Bedingungen einer gesetzmäßigen Entwickelung, das wird sich auch als lebenskräftig erweisen, alles Verstiegene und Übertriebene aber wird sich von selber abstoßen wie ein ungesundes Gewächs vom lebenskräftigen Körper.

Berichtigung.

Auf S. 33 Z. 12 v. o. muß es „Verwicklung“ statt „Verwirklichung“ heißen.

Druck von Oskar Bonde in Altenburg.

SPI

Feb. 15 1911